بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك

كلية الفنون الجميلة

قسم الموسيقا

موسيقا عامر ماضي في الدراما الأردنية

The Music of Amer Madi
In the Jordanian Drama

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في تخصص الموسيقا في جامعة اليرموك

إعداد الطالب

صخر موسى صليبا حتّر

2005376006

إشراف

د. نبيل الدراس

30/ كانون الأول/2008م ــ 2/ محرم/1430هـ

موسيقا عامر ماضي في الدراما الأردنية

إعداد:

صخر موسى صليبا حتّر

بكالوريوس فنون جميلة، تخصص موسيقا، جامعة اليرموك1995م، إربد-الأردن

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في تخصص

الموسيقا في جامعة اليرموك، إربد- الأردن

وافق عليها

الدكتور نبيل صالح الدرّاس .... رئيساً ومشرفا

أستاذ مشارك في العلوم الموسيقية، جامعة اليرموك

أ.د عبد الحميد حمام .... عضوا

أستاذ في التأليف الموسيقي وعلوم الموسيقا، جامعة اليرموك

د. محمد الغوانمة .... عضوا

أستاذ مشارك في التربية الموسيقية والموسيقا العربية، جامعة اليرموك

د. علي عبد الله .... عضوا

أستاذ مشارك في الموسيقا المسرحية، جامعة بغداد

الإهداء

إلى من علمني قيم الحياة وحب العمل والعطاء
والدي الحبيب

إلى رفيقة الدرب وشريكة الحب وعشيقة القلب، زوجتي الحبيبة
سامية سلامة

إلى زينة حياتي وامتداد ذاتي أبنائي
كرم وكنان وكميل

إلى حراس الموسيقا العربية الأصيلة
أساتذتي وزملائي.

إلى كل من قدم لي الدعم المخلص والعون الصادق
رفاقي وأصدقائي.

إلى الفنان الأردني المبدع
عامر ماضي

أهديهم جميعاً هذا الجهد المتواضع

صخر

شكر وتقدير

أتقدم بالشكر والاعتراف بالفضل إلى أستاذي ومشرفي الدكتور نبيل الدراس الذي كان عوناً لي ومنذ التحاقي على مقاعد الدرس في قسم الموسيقا والذي لم يبخل عليّ بعلمه وأدبه ووقته ونصيحته.

وكذلك أتقدم بالشكر الجزيل إلى أساتذتي الذين درسوني وإلى جميع أعضاء أسرة قسم الموسيقا بجامعة اليرموك.

كما وأتقدم بوافر الشكر من الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الأستاذ الدكتور عبد الحميد حمام، والدكتور محمد الغوانمة، والدكتور علي عبد الله لتكرمهم بقبول مناقشة الرسالة.

وأتقدم بشكري وعرفاني لكل الذين أعانوني لإتمام هذا البحث، وأخص بالشكر كل من:

السيدة نبيلة ماضي
السيد خالد الطريفي
الآنسة عبيدة ماضي
السيد هشام شرف
مؤسسة الإذاعة والتلفزيون
السيدة لبنى الفار
المكتبة الوطنية
الدكتور نبيل شورة
وزارة الثقافة الأردنية
السيد جمال فودة
المعهد الوطني للموسيقا
السيد نوفل خصاونة
السيد إحسان عمائنة
الدكتورة رحاب الخطيب
السيد نادر عمران

وختاماً، أتوجه بالشكر والتقدير إلى كل من يقرأ هذه الدراسة معتذراً عن أي نقص أو خطأ قد وقعت فيه.

الباحث

صخر حتر

2008/12/30م

المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	ج
شكر وتقدير	د
المحتويات	ه
قائمة النماذج	ز
قائمة الملاحق	ط
الملخص بالعربية	ي
الفصل الأول: خلفية الدراسة وأهميتها	1
مقدمة	3
مشكلة الدراسة	4
أهداف الدراسة	5
أهمية الدراسة	5
الدراسات السابقة	6
منهجية الدراسة	7
مجتمع الدراسة	8
عينة الدراسة	8
إجراءات الدراسة	8
الفصل الثاني: الإطار النظري	9
الموسيقا والدراما	11
طبيعة الموسيقا التصويرية	17
وظائف الموسيقا التصويرية وأساليب استخدامها	21
الفصل الثالث: نبذة عن الموسيقي عامر ماضي	37
مرحلة البدايات	39
مرحلة الدراسة	43
مرحلة العمل والإنتاج	45

الفصل الرابع: تحليل الأعمال الموسيقية	48
موسيقا الإشارة	51
موسيقا الفواصل	63
موسيقا خلفية المشهد	67
موسيقا المشهد	74
اللوحة الأولى: مطهر الأولاد	74
اللوحة الثانية: بائع الهرايس	78
اللوحة الثالثة: بائع السوس	81
اللوحة الرابعة: بائع الجرايد	85
اللوحة الخامسة: الحكواتي	88
موسيقا النهاية	92
الفصل الخامس: نتائج الدراسة وتوصياتها	95
المصادر والمراجع	100
الملاحق	102
الملحق رقم (1): جدول الأعمال الدرامية لعامر ماضي	103
الملحق رقم (2): مؤلفات عامر ماضي الموسيقية الآلية والغنائية	106
الملحق رقم (3): صور توضيحية	107
الملحق رقم (4): مدونات لمجموعة من الأعمال الموسيقية الدرامية لعامر ماضي	117
الملحق رقم (5) كلمات الأغاني	140
الملخص باللغة الإنجليزية	152

قائمة النماذج

رقم النموذج	البيان	الصفحة
النموذج رقم 1	أغنية هالإيدين الخفية	53
النموذج رقم 2	ع الأوف مشعل	56
النموذج رقم 3	أغنية اسمينا لعبتنا ثم تك	58
النموذج رقم 4	إيقاع الفوكس	59
النموذج رقم 5	إيقاع الشفتتللي	59
النموذج رقم 6	موسيقا افتتاحية مسرحية رحلة حرحش	60
النموذج رقم 7	موسيقا إشارة مسلسل روكي راكات	62
النموذج رقم 8	موسيقا فاصلة، المسلسل الإذاعي ساسارُوقة	64
النموذج رقم 9	موسيقا فاصلة، مسلسل أيادي في الظلام	65
النموذج رقم 10	ضربات موسيقية درامية، مسلسل خطوات الليل	66
النموذج رقم 11	ضربات موسيقية درامية، مسلسل حكاية أغنية	66
النموذج رقم 12	موسيقا خلفية المشهد، مسلسل أيادي في الظلام	68
النموذج رقم 13	موسيقا بتكنيك اللحن الدال، مسلسل خطوات الليل	69
النموذج رقم 14	موسيقا خلفية المشهد، مسرحية دم دم تك	70
النموذج رقم 15	لتوضيح استراتيجية التغريب،مسلسل خطوات الليل	71
النموذج رقم 16	موسيقا خلفية المشهد،مسلسل حكاية أغنية	72
النموذج رقم 17	أغنية ما أسعد سعد مع سعدى،مسرحية حرحش	73

النموذج رقم 18	أغنية المطهر، مسرحية دم دم تك	75
النموذج رقم 19	إيقاع الهجع	76
النموذج رقم 20	أغنية بائع الهرايس، مسرحية دم دم تك	79
النموذج رقم 21	إيقاع المقسوم	79
النموذج رقم 22	أغنية بائع السوس، مسرحية دم دم تك	82
النموذج رقم 23	إيقاع الجورجينه	83
النموذج رقم 24	أغنية بائع الصحف، مسرحية دم دم تك	86
النموذج رقم 25	إيقاع شفتتللي مزخرف	87
النموذج رقم 26	أغنية الحكواتي، مسرحية دم دم تك	89

قائمة الملاحق

الملحق رقم (1)	جدول الأعمال الدرامية لعامر ماضي	الصفحة 103
الملحق رقم (2)	مؤلفات عامر ماضي الموسيقية الآلية والغنائية	الصفحة 106
الملحق رقم (3)	صور توضيحية	الصفحة 107
الملحق رقم (4)	مدونات مجموعة من الأعمال الموسيقية الدرامية لعامر ماضي	الصفحة 117
الملحق رقم(5)	كلمات الأغاني	الصفحة 140

الملخص بالعربية

حتر، صخر موسى صليبا. موسيقا عامر ماضي في الدراما الأردنية "دراسة توثيقية تحليلية". رسالة ماجستير في تخصص الموسيقا في جامعة اليرموك. 2008م (إشراف د.نبيل الدرّاس).

تتولى هذه الدراسة بالبحث الموسيقا في الدراما الأردنية، وقد اختيرت تجربة عامر ماضي الموسيقية نموذجا. ويرجع هذا الاختيار إلى سببين: الأول: كثرة مؤلفاته في مجال الموسيقا التصويرية، والثاني: أنه قدم نموذجا موسيقيا له قيمة فنية جديرة بالدراسة الدراسة.

جاءت الدراسة في خمسة فصول قسمها الباحث كما يلي:

الفصل الأول: يعرض خلفية الدراسة وأهميتها، والأهداف التي توجه البحث والتحليل، والمنهجية المعتمدة في الدراسة، وتحديد مجتمع الدراسة وعينتها.

الفصل الثاني: يتناول الإطار النظري للموسيقا التصويرية، وذلك من خلال المفردات التالية:

- الدراما والموسيقا: وتتناول العلاقة بين الدراما والموسيقا، ومدى أهمية الموسيقا المصاحبة للأعمال الدرامية.
- طبيعة الموسيقا التصويرية من حيث هي مصاحبة للعمل الدرامي، وأهميتها التي تكمن في إثراء العمل وتعميق دلالاته المباشرة والإيحائية.
- وظائف الموسيقا التصويرية وأساليب استخدامها.

الفصل الثالث: نبذة عن الموسيقي عامر ماضي، ويعرض سيرة حياته ومسيرته الفنية، وذلك من خلال ثلاث مراحل، وهي: مرحلة الطفولة، ومرحلة الدراسة، ومرحلة الإنتاج الفني والعمل، مع عرض أهم العوامل المؤثرة في صقل موهبته الموسيقية.

الفصل الرابع: وأفرد لتحليل بعض الأعمال الموسيقية من مؤلفاته، وذلك في مجال الدراما الإذاعية والتلفزيونية والمسرحية. ووفقا للمنهجية المعتمدة حللت هذه المجموعة المختارة وصفياً وإشارياً. أما التحليل الوصفي فيبحث المميزات الموسيقية وقيمتها الفنية، وأما التحليل الإشاري فيهدف إلى تتبع مدى نجاح الموسيقا في إحداث نسق مع الدراما واندماجها فيها بما يعمق التأثير المعنوي والعاطفي.

الفصل الخامس: وفي ضوء الدراسة توصل الباحث إلى بعض الاستنتاجات، وخلص إلى بعض التوصيات في اتجاه الاهتمام بالموسيقا الدرامية، وبما يضمن تأهيل جيل جديد من الموسيقيين القادرين على وضع موسيقا درامية تليق بالهوية الموسيقية الأردنية وتعبر عنها.

الفصل الأول

خلفية الدراسة وأهميتها

الفصل الأول

خلفية الدراسة وأهميتها

- المقدمة
- مشكلة الدراسة
- أهداف الدراسة
- أهمية الدراسة
- الدراسات السابقة
- منهجية الدراسة
- مجتمع الدراسة
- عينة الدراسة
- إجراءات الدراسة

الفصل الأول

خلفية الدراسة وأهميتها

مقدمة

يعرف الأردن بلدا معاصرا. والمعاصرة هنا تتعدى مفهوم التكـوين الجيوسياسـي، لتصل إلى كافة المجالات التي تعكس مفهوم "المعاصرة" من اقتصاد، وسياسة، وثقافة. وتشكل الفنون بمختلف أنواعها جزءاً من الثقافة الأردنية التي بدأت وترعرعت فـي ظـل التطـور المواكب للمستجدات. فتعددت صالات العروض الفنية، وبرز الفنانون بمختلف التخصصات، وظهرت تلك الأعمال الفنية التي لاقت استحساناً وقبولاً لا على النطاق المحلي وحسب، بـل وتعدى ذلك إلى خارج الحدود.

تلعب الموسيقا الأردنية كواحدة من النشاطات الفنية دوراً هاماً في حيـاة المجتمـع الأردني، بما تعكسه من خصوصية تاريخية، وسياسية، واجتماعية، وفلـسفية، وفنيـة لهـذا المجتمع. وإن كانت الموسيقا اعتمدت حتى منتصف القرن العشرين على الموروث الـشعبي في قوالبها، إلا أنها الآن ذات طابع احترافي بأيدي أبناء الأردن الذين تلقوا العلوم الموسـيقية على أيدي أبرز الخبراء، وفي أرقى دول العالم في هذا المجال.

ولقد تعدى الاحتراف الموسيقي تلك القوالب الموسيقية المكرسة للاستماع من خـلال الحفلات. فأصبح مشاركاً في الأعمال الدرامية التي يعدّها الدراميون الأردنيون ، وأضـحى الملحن (المؤلف) مشاركاً في إعداد (تلحـين، تـأليف) الـشارات الموسـيقية ، والموسـيقا التصويرية للمسلسلات التلفزيونية.

طالما لعبت الموسيقا وعلى مدى التاريخ دوراً هاماً في فنـون المـسرح والـسينما والتلفزيون. فهي تشكل عنصراً جمالياً ودلالياً عضوياً في أساس البنيـة الدراميـة للفنـون السمعية، والبصرية، وتسعى في ضوء قوة فكر وخيال المؤلف الموسيقي إلى توفير المناخات الحسية لتشبع أذن وخيال المتلقي بنشوة الإمتاع السمعي من خلال تجسيد المخرج والممثـل للإشارات والدلالات التعبيرية بالموسيقا.

برز في الأردن العديد من الموسيقيين الذين شاركوا في وضع أو اقتباس الموسيقا المرافقة للأعمال الدرامية، سواء منها التي عرضت على خشبات المسارح، أو بثت من خلال الإذاعة الأردنية التي تأسست عام 1958، أو شوهدت من خلال التلفزيون الأردني والذي تأسس عام 1968 ، ومنهم عبده موسى، جميل العاص، توفيق النمري، عمر قفاف، عبد الحميد حمام، سامي خوري، طارق الناصر، وليد الهشيم، طلال أبو الراغب، أيمن عبدالله، وائل الشرقاوي، إميل حداد، والباحث نفسه، وعامر ماضي الذي تتناول الدراسة الحالية أعماله الموسيقية الدرامية.

لقد كان لهؤلاء المبدعين دور هام في دفع الفن الدرامي والموسيقا المرافقة له خطوات إلى الأمام نظراً للقيمة الإبداعية التي تنتصر لقيم الإنسان، وقدرة تلك الأعمال على النجاح والتألق من خلال استخدام التقنيات المختلفة في عملية التطوير.

مشكلة الدراسة :

لا تزال التجارب في مجال الموسيقا الدرامية الأردنية تخطو خطواتها الأولى، مثلها في ذلك مثل الدراما الأردنية، وبالتالي، فإن المؤلف الموسيقي الأردني يعد ظاهرة جديدة أيضاً، فهو لا يتمتع حتى الآن بتلك الخبرة الواسعة ذات البعد الاحترافي في كتابة الموسيقا الدرامية. كما وتبدو التجارب الأردنية كماً مبعثراً دونما ترابط أفقي أو عمودي فيما بينها، بل وتعيش كل تجربة عزلتها برفقة العمل الدرامي المكرسة له، ودونما التفات لهذه أو تلك من التجارب السابقة لها، وبما قد تتركه من أثر لإنجاح العمل الدرامي ورواجه وتعميق استجابة الجمهور له.

من هنا، لا بد من نظرة متفحصة لتلك الأعمال الموسيقية بما تحمله من فكر ومنطق يعبر عن خصوصياتها، وبالتالي يعبر عن مؤلف تلك الأعمال. ولعل تجربة عامر ماضي في الموسيقا الدرامية من أهم التجارب الأردنية، نظراً لغزارة إنتاجه وتعدد الأشكال الدرامية التي تعامل معها. وهذا ما حدا بالباحث ليتناول بالبحث والدراسة أعماله الموسيقية في الدراما الأردنية.

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى:

1- التعريف بالسيرة الفنية للمؤلف الموسيقي عامر ماضي.

2- التعريف بالأسس النظرية والعملية للموسيقا الدرامية لدى عامر ماضي.

3- التعريف بالتطبيقات العملية والنظم الإشارية للموسيقا الدرامية.

4- توثيق جانب مهم من أعمال الفنان عامر ماضي.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة في قدرتها على طرح الإشكالات التي يثيرها موضوع الموسيقا الدرامية، وكفاءتها في تحقيق الأهداف التي رسمتها. ولعل ذلك يتطلب بذل جهود مضاعفة عما هو الحال في موضوع الدراما نفسها نصاً وتصويراً. فالكشف عن آلية الموسيقا الدرامية يتطلب وعياً موسيقياً وفلسفياً ونفسياً. وذلك نابع من طبيعة الموسيقا الدرامية ذاتها. فالاستجابة لها استجابة نفسية صرفة: شعورية انفعالية، وذهنية تخيُّلية. وبالتالي، فإن مجرد طرح هكذا موضوع، ومحاولة ربط النظرية بالتطبيق، له حسابات خاصة ومعقدة ومتراكبة.

كما وتتعزز أهمية الدراسة في كونها تشكل توثيقاً منهجياً للملحن عامر ماضي بوصفه واحدا من أصحاب الطاقات الفنية الموسيقية، وأحد رموز الفن الموسيقي المعاصر في الأردن، والذين أخذوا على عواتقهم مهمة النهوض بالحركة الموسيقية الأردنية منذ بداياته الفنية، مما يعني إمكانية مساهمة هذه الدراسة في :

1- تفعيل النقد الموسيقي. ويتبدى ذلك في ندرة التصورات النظرية حول موضوع الموسيقا الدرامية، وما زالت المناهج التي تنظم هذه التصورات وتقدم إجراءات وطرائق لاختبار صحتها في بداية الطريق.

2- إمكانية تشكيل (بيبلوغرافيا) تعنى بتوثيق الأعمال الموسيقية الدرامية الأردنية، سواء فيما يتصل بأعمال عامر ماضي أو غيره. فالمكتبة الوطنية والمكتبات الأكاديمية الجامعية تعاني من شح التسجيلات للموسيقا الدرامية، وعدم وجود أرشيف للمدونات

الموسيقية لهذه الأعمال، هذا إضافة إلى أن المعلومات عن الموسيقيين وما أنجزوه من أعمال لا تزال في بداية الطريق.

الدراسات السابقة:

بالإطلاع على الدراسات التطبيقية المجراة في مجال الموسيقا الدرامية العربية، لاحظ الباحث قلتها، وهي على أهميتها والحاجة الملحة لوجودها ومحدودية عددها إلا أنها غير منشورة، وهي رسائل ماجستير أو أطروحات دكتوراه، وقد أتيح للباحث الإطلاع على بعض من هذه الرسائل والأطروحات في معاهد الموسيقا في الجامعات المصرية. وفيما يلي عرض للدراسات التي يرتبط موضوعها بموضوع الدراسة الراهنة، وذلك بحسب تاريخ إعدادها:

1- سهير أحمد طلعت: الموسيقا التصويرية في الفيلم المصري، رسالة ماجستير غير منشورة، معهد النقد الفني، أكاديمية الفنون، القاهرة 1985. هدفت الدراسة إلى التعرف على ماهية موسيقا الفيلم المصري وعلاقتها بعناصر الفيلم الأخرى. وذلك بتناول مجموعة من الأفلام في الفترة (1970- 1976)، والتعرف على تكوينها واستخداماتها وخصائصها، وبيان مدى نجاح هذه الموسيقا في تدعيم مشاهد وأحداث الفيلم.

2- تماضر طه محمد نجيب: التوظيف الدرامي للموسيقا وعلاقاتها بالمونتاج السينمائي. رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للسينما، أكاديمية الفنون، القاهرة 1990. هدفت الدراسة إلى التوصل للطرق المختلفة لتوظيف عنصر الموسيقا دراميا، وذلك بالتعرض للموسيقا كفن مستقل من حيث ماهيته وتطوره، ثم بحث اتصاله بالفن السينمائي.

3- حنان محمد كامل: أثر تطور أساليب التأليف الموسيقي الحديثة في الموسيقا التصويرية للفيلم السينمائي في بعض الدول العربية من 1978-1988، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة 1993. هدفت الدراسة إلى تحديد الخصائص العامة لموسيقا الأفلام وأساليب استخدامها، وكذلك العلاقة بين الصورة والتعبير الموسيقي عنها، وعرضت الوسائل الحديثة في موسيقا القرن العشرين.

4- هيثم سيد محمود: دراسة تحليلية للموسيقا التصويرية في المسلسلات التلفزيونية المصرية في الفترة ما بين 1980-1995، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة 1998. هدفت الدراسة إلى تحديد خصائص موسيقا المسلسل التلفزيوني المصري، والتوصل إلى أسلوب مؤلفي الموسيقا التصويرية للمسلسلات التلفزيونية المصرية، وبينت مدى نجاح المؤلفين في تجسيد المشاهد والأحداث موسيقيا.

5- إيناس جلال الدين سيد: السمات المميزة لموسيقا الفيلم عند فؤاد الظاهري وعلي إسماعيل، دراسة مقارنة. رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للنقد الفني، أكاديمية الفنون، القاهرة 2002. هدفت الدراسة إلى بيان أهم السمات الأسلوبية المميزة لموسيقا الفيلم كماهية مبدعة في نماذج من أفلام علي إسماعيل وفؤاد الظاهري. ولبيان هذه السمات تطرقت الدراسة إلى بحث الوظائف الموسيقية في هذه النماذج.

6- مروان علي فوزي: موسيقا أفلام السيكودراما، دراسة تحليلية. رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة 2002. هدفت الدراسة إلى التعرف على أسلوب وضع موسيقا أفلام السيكودراما، ودورها داخل البناء الدرامي، وطرق توظيفها فيه.

ويرى الباحث أن هذه الدراسات ترتبط بموضوع هذه الدراسة، حيث عرضت لطبيعة الموسيقا الدرامية، وأساليب استخدامها، وطرق توظيفها في العمل الدرامي، وعلاقاتها بعناصر العمل الدرامي.

منهجية الدراسة:

يقترب موضوع دراسة الموسيقا الدرامية من منظور علم النظم الإشارية (Semiology)، باعتبار الموسيقا نظاماً إشارياً، وبالتالي فإن المنهج التحليلي السيميائي الذي يعتمد على فك البناء الدرامي كلاماً وصورةً وموسيقا من أجل إعادة بنائه دلالياً، سيكون الموجه الرئيس لهذه الدراسة.

مجتمع الدراسة:

الأعمال الموسيقية الدرامية التي أنجزها عامر ماضي.

عينة الدراسة:

أعمال مختارة من الموسيقا الدرامية التي وضعها عامر ماضي وهي: مسرحية دم دم تك، مسرحية رحلة حرحش، مسلسل أيادي في الظلام، مسلسل خطوات الليل، مسلسل حكاية أغنية، المسلسل الإذاعي ساسروقة، المسلسل الكرتوني روكي راكات.

إجراءات الدراسة:

1- الإطلاع على الدراسات ذات الصلة بالموضوع.
2- إجراء مقابلات شخصية مع عامر ماضي.
3- إجراء مقابلات شخصية مع العاملين الذين لازموا عامر ماضي، وهم: نبيلة ماضي، ونادر عمران، وخالد الطريفي، وإحسان عماشة، وحسن الفقير، ومروان حمارنـــه، ونادره عمران، وجريس سماوي.
4- مشاهدة المسلسلات التلفزيونية، والاستماع إلـــى المسلـــسلات الإذاعيـــة وحـــضور المسرحيات التي أعد عامر ماضي موسيقاها.
5- استرجاع معلومات من أرشيف الباحث وذاكرته.
6- الإطلاع على أرشيف عامر ماضي.
7- الإطلاع على أرشيف استوديوهات الأراضي المقدسة.
8- اختيار نماذج من المؤلفات الموسيقية لعامر ماضي في مجالات الدراما المختلفة التي شارك بها، بحيث اختير نموذج من كل مجال.
9- تدوين النوتات الموسيقية للأعمال المختارة.
10- دراسة الأعمال المختارة بتحليلها وصفياً وإشارياً.

الفصل الثاني

الإطار النظري

الفصل الثاني

الإطار النظري

- الدراما والموسيقا
- طبيعة الموسيقا التصويرية
- وظائف الموسيقا التصويرية وأساليب استخدامها

الفصل الثاني

الإطار النظري

يتناول هذا الفصل الإطار النظري في مجال الموسيقا الدرامية.

الموسيقا والدراما

تتعدد الآراء حول أهمية الموسيقا في الدراما، بين أن تكون عنصراً أساسياً في العمل الدرامي وبين أن تكون مجرد جزء تابع للعمل. وأنّى كانت الآراء فإن الموسيقا التصويرية والمؤثرات الصوتية قديمتان قدم المسرح نفسه، وإن كانت الموسيقى بحد ذاتها أقدم من المسرح، فقد أشار أرسطو إلى أهمية "التغني" في الدراما، وقد تحير النقاد في تفسير هذه الإشارة، فذهب البعض إلى أنه كان يشير إلى إيقاع النغم في الأبيات المنطوقة، وبخاصة في الأجزاء الشعرية الغنائية في حين يفسر البعض إشارته تلك على أنها منصبة على الغناء والموسيقا بمعناها الاصطلاحي كخلفية للموسيقا[1].

فالموسيقا والمؤثرات الصوتية تمتد من عصر الطبول البدائية التي كانت تصاحب الطقوس الدينية إلى مصاحبتها للأفلام الحديثة. وهذه العناصر السماعية تفيض قوة طاغية لخلق الجو المطلوب، ومن الأدلة على قدم استخدام المؤثرات الصوتية ما يسجله كشف التكاليف لمسرحية "العاطفة" التي مثلت بمدينة جونز عام (1501)، إذ يتضمن لوحتين من البرونز ووعاءين كبيرين من النحاس استعملت لإحداث الرعد. بالإضافة إلى ذلك، فإن كل من قرأ شكسبير يدرك أهمية الصوت والموسيقا في المسرح الإليزابيثي. وفي الحقيقة فإن العناية الفائقة بالموسيقا في المسرح القديم تدل على أنه لم يحدث تغير جوهري بالنسبة للمؤثرات الصوتية والموسيقا منذ عهد شكسبير حتى القرن العشرين[2].

ولعل الظهور المبكر للموسيقا المرافقة للمسرحيات انبثق عنه ظهور الأوبرا، حيث لم تعد الموسيقا مجرد مرافق للمشاهد والأحداث في المسرحية، بل صارت هي الأساس.

---

(1) هوايننج، فرانك، وآخرون: المدخل إلى الفنون المسرحية. ترجمة: كامل يوسف وآخرون، مجموعة الكتب المدرسية والمراجع الأمريكية المترجمة (د.ت). ص 183.

(2) هوايننج، فرانك، وآخرون: المصدر السابق، ص 377.

والأوبرا وليدة ما اصطلح على تسميته بالقصص الموسيقي، وهو ما كان لدى الممالك القديمة من القصص التي لم تكن الموسيقا عنصرها الجوهري، بل كانت مساعداً كمالياً لها[3]، أما في الأوبرا، فالموسيقا عامل جوهري داخل في تصميم كيانها، إذ تلتقي فيها ثلاثة فنون: الشعر والموسيقا والتمثيل، ويرتبط ظهور الأوبرا بإيطاليا، فأول تمهيد للأوبرا في التاريخ كانت "ايروديتشي" (Euridice) للشاعر الإيطالي "رينوتشيني" (Ottavio Rinuccini) وقدمها "يعقوب بيري" (Jacopo Peri) التي عرضت في السادس من أكتوبر عام 1600[4]، ثم جاءت أول أوبرا وهي "أورفيو" (Orfeo) لـ "كلوديو مونتيفيردي" (Claudio Monteverdi).

وخارج المسرح الغنائي المتمثل في الأوبرا، فإن أكثر استخدام للموسيقا في المسرح الحديث كان في الميلودراما، إذ أن كلمة الميلودراما (Melodrama) تعني الدراما المصحوبة بالموسيقا، ولهذا فإن الميلودراما التي نشأت في القرن التاسع عشر كانت تصحبها الموسيقا دائماً. أما وظيفة الموسيقا في الميلودراما فتكمن في إبراز الخصائص العاطفية للمشاهد المختلفة بهدف إثارة الانفعال في المتفرج، وكثير من المسرحيات الميلودرامية كانت تحتوي على أغانٍ ورقصات قد تقصر أو تطول[5]، وكانت الموسيقا في الميلودراما تؤلف خصيصاً للمسرحية.

غير أنه أفرط كثيراً في استخدام الموسيقا في المسرح، سواء في الميلودراما أو غيرها، إلى درجة أن بعض النقاد ذهب إلى أن الموسيقا تحطم نقاء الدراما، ومنهم أنطوان (Antoine) وستانسلافسكي (Stanislavsky) من رجال النهضة المسرحية الذين وقفوا ضد الموسيقا في المسرح بدعوى أنها رخيصة ومبتذلة وتشوه العمل المسرحي. وعلى العموم تبدو الاتجاهات في هذا الموضوع مربكة ولا إصلاح لها، فبعض المسارح يحاول تجنب الاستعانة بالموسيقا من أي نوع، والبعض الآخر يستعين بها عندما يقتضي النص وجودها، وآخرون يستخدمونها أكثر من ذي قبل، ساعدهم في ذلك تطور المعدات الإلكترونية الحديثة التي

---

(3) زكي، عبد الحميد توفيق: المسرح الغنائي في 7 آلاف سنة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1988، ص 16.

(4) زكي، عبد الحميد توفيق، المصدر السابق، ص 39-41.

(5) رشدي، رشاد: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، بيروت: دار العودة، ط2، 1975، ص 103.

تستخدم الموسيقا بحيث استبعدت الآلات القديمة من الاستوديوهات والمسارح، وهذا جعل في مقدور الفرقة، حتى لو كانت فرقة هواة، أن تدعم مسرحياتها بالمؤثرات الصوتية والموسيقا[6].

أما الذين يعارضون استخدام الموسيقا في المسرح فيبررون وجهة نظرهم بالمبررات التالية:

1- إن الموسيقا تجميل غير ضروري.
2- إنها تثير الأحاسيس على حساب الإدراك والعقل.
3- إنها تهبط بالمسرح الحقيقي إلى مستوى السينما والتليفزيون والإذاعة.
4- في حالة الاستعانة بتسجيلات موسيقية مشهورة فإنها تصبح عامل تشتيت لاهتمام المشاهد، وذلك لأنها ألحان قديمة مألوفة لديه.

وأما الذين يتحمسون لاستخدام الموسيقا في المسرح، فينظرون إليها على أنها من العوامل الأساسية لرفع قيمة المسرحية، وذلك بالاستناد إلى:

1- أن الموسيقا الجيدة لا تساعد المشاهدين فقط، وإنما تساعد الممثل أيضاً.
2- أن المسرح الحقيقي كان ولا يزال مزيجاً من فنون وحرف عديدة، وأنه يجب الحكم على تأثيره من خلال تكامل هذه الفنون والحرف ككل موحد وفعال، وليس بالحكم على عنصر واحد فقط[7].

أما في مجال الدراما السينمائية فقد دخلت الموسيقا بداية مع الفيلم الصامت، حيث استخدم صانعوا الأفلام موسيقا خلفية معزوفة على البيانو، غالباً، من أجل إضفاء الحيوية والإيقاع على الصور الصامتة، فكانت الموسيقا تقوم بكسر حدة الصمت، وتخفيف وطأته بأن تعطي المشاهد الصامتة شكلاً طبيعياً وواقعياً، بما من شأنه أن يخفف الشعور بالملل لدى المشاهد. وأول استخدام فعلي للموسيقا في الفيلم الصامت كانت موسيقا فيلم "الجراند كافيه" (Grand Cafe) عام 1895. وكانت الموسيقا في البداية تختار من مقطوعات مشهورة ومؤلفة أصلاً لا من أجل الفيلم، وكان دور المؤلف الموسيقي أن ينتقي من هذه الأعمال ما

(6) هواينتج، فرانك وآخرون: المصدر السابق، ص 377-378.

(7) هواينتج، فرانك وآخرون: المصدر السابق، ص 377.

يلائم المشهد المعروض على الشاشة، ونتج عن ذلك أن صارت العلاقة بين الموسيقا والصورة شكلية وسطحية، فأدرك صناع الأفلام الحاجة لموسيقا خاصة بالفيلم، وكان ذلك عام 1908 عندما كلفت شركة (فيلم الفن) المؤلف الفرنسي كاميل سان سانس (Camille Saint Saens) بتأليف موسيقا لفيلم من إنتاج الشركة[8].

ومع التحول إلى الفيلم الناطق أبقى البعض على استخدام الموسيقا واكتفى البعض الآخر بالاعتماد على الحوار والمؤثرات الصوتية فقط، وبحلول عام 1928 حدث تحول حاسم للاتجاه إلى الفيلم الناطق المتحد اتحاداً كاملاً بالموسيقا، وذلك في الفيلم الأمريكي مغني الجاز (The Jazz Singer)[9].

ومنذ هذا التاريخ ترسخت الموسيقا المصاحبة للدراما، سواء السينمائية أو التلفزيونية أو الإذاعية، إلى درجة اعتبر معها المشهد الذي يؤدى دون مصاحبة الموسيقا شاذاً عن القاعدة[10]. فصار استخدام الموسيقا في الإذاعة والتلفزيون والسينما من الأعراف الفنية اللازمة التي لا يستغنى عنها. وقد سارت الأعمال باتجاهين في شأن الموسيقا المصاحبة للعمل الدرامي، فقد لجأ البعض إلى اختيار أجزاء من مقطوعات موسيقية مشهورة بحيث تلائم العمل الدرامي، ولجأ آخرون إلى إعداد موسيقا خاصة بالعمل الدرامي. ولا شك أن الموسيقا المعدة خصيصاً للعمل ستكون مناسبة أكثر للمشاهد التي ترافقها، بالإضافة إلى عمق تأثيرها في المشاهد، ومع ذلك فإن هذه الوسيلة تعتريها بعض الإشكالات، فتأليف موسيقا للعمل يستلزم جهداً ووقتاً وتكلفة أعلى، كما يتطلب فرقة خاصة للعزف بما يزيد من التكلفة، وهذا قد يعيق العمل الدرامي خاصة إذا كانت الميزانية والوقت غير كافيين.

ولهذا فقد عمد بعض الناشرين الموسيقيين إلى تسجيل اسطوانات موسيقية معدة خصيصاً للاستخدام في الراديو والتلفزيون والسينما، وهي تؤلف بحيث تتلاءم مع حالات

---

(8) فوزي، مروان علي: موسيقا أفلام السيكودراما، دراسة تحليلية. رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة 2002، ص 25-28.

(9) فوزي، مروان علي: المصدر السابق، 40-47.

(10) هوانيتج، فرانك، وآخرون: المصدر السابق، ص 377.

مختلفة وقوميات متعددة، وتوزع هذه الاسطوانات بانتظام، فما على المخرج سوى انتقاء الموسيقا الملائمة للعمل الدرامي من هذه الاسطوانات المتوفرة بأسعار مناسبة[11].

وأياً تكن الموسيقا التصويرية، معدة خصيصاً للعمل الدرامي أو مختارة من موسيقا أصلية، فإن لها أهمية بالغة، بحيث لا يمكن الاستغناء عنها، وتتجلى هذه الأهمية فيما يلي:

1- إن عرض الصور دون موسيقى ومؤثرات صوتية يعطي إحساساً بأنها تفتقر إلى الحياة والحيوية، وبأنها صور خرساء أو ميتة.

2- إن هناك معلومات لا يمكن للصورة أن تقولها، ولا أن تصل إلى المشاهد إلا عن طريق حاسة السمع.

3- إن استخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية في العروض التلفزيونية قد وفر للصورة قدرات وإمكانات مهمة في الإقناع والتفسير والشرح وتقديم المعلومات، حيث ساعد الصوت على خلق الإحساس بالواقعية.

4- إن استخدام الأصوات على نحو معين يتيح للمخرج مجالاً فنياً خصباً لابتكار أساليب رمزية إيحائية قوية[12].

إن الموسيقا التصويرية، سواء المعدة للعمل أو المنتقاة من موسيقا مشهورة، تخضع لمقتضيات العمل الدرامي، إذ توضع في قالب مناسب لهذا العمل الذي ترافقه، ومع ذلك فإنها تعتمد على عدة عناصر ينبغي للموسيقا أن تتوفر عليها سواء كانت موسيقا أصلية، أو موسيقا مصاحبة لعمل أدبي أو شعري أو تشكيلي أو فيلم سينمائي أو مسرحية أو مسلسل تلفزيوني، وهذه العناصر هي[13]:

---

(11) دالي، كين: الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، ترجمة عصام الدين المصري، بيروت: الدار العربية للموسوعات، ط1، 1987، ص 212.

(12) شلبي، كرم: الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج. (د.ن)، 1988، ص 208-209.

(13) طلعت، سهير احمد، الموسيقا التصويرية في الفيلم المصري، رسالة ماجستير غير منشورة، معهد النقد الفني، أكاديمية الفنون، القاهرة 1985، ص 10-19.

كامل، حنان محمد: أثر تطور أساليب التأليف الموسيقي الحديثة في الموسيقا التصويرية للفيلم السينمائي في بعض الدول العربية من 1978-1988، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة 1993، ص 82-84.

العنصر الأول: العنصر الزمني The Time Element:

1- الميزان الموسيقي (Meter): وهو نبضات محسوسة أو مسموعة تتردد بانتظام في مجموعات عددية داخل مازورة ومهمته تنظيم سير اللحن، وذلك بأن يحدد عدد هذه النبضات ونوعيتها.

2- الإيقاع (Rhythm): وهو تقسيم النبضات إلى إيقاعات ذات أزمنة متباينة من حيث الطول والقصر في الامتداد الزمني.

3- السرعة (Tempo): وهو قياس أداء المقطوعة بسرعة معينة، وقد يكون الأداء سريعاً (Allegro) أو بطيئاً (Andante)، أو متدرجاً في السرعة(Accelerando) أو متدرجاً في البطء (Rallentando).

العنصر الثاني: اللحن (Melody):

ويقصد به تتابع نغمات موسيقية استناداً إلى ميزان موسيقي ومقام معين. وتحدد خصائص هذا العنصر بالامتداد (الزمن)، وبنوعية الصوت من حيث الغلظ والحدة، ومن حيث القوة والخفوت، وهو على شكلين:

1- لحن يقوم على مجموعة من الخلايا اللحنية (Motives)، فيقبل النماء والتفاعل، ويمكن التصرف فيه من خلال جميع أساليب النماء.

2- لحن مسترسل لا يمكن تجزئته، ومن العسير التعامل معه بأساليب النماء والتفاعل.

العنصر الثالث: توافق الأصوات (Harmony) :

وهو نسيج موسيقي ينتج من تجميع الأصوات رأسياً بحيث تسمع في آن واحد، وتعرف هذه التجميعات بالتآلفات، وثمة نسيج آخر يعرف باسم الكنترابنطية (counterpoint) ويقوم على نسج الخطوط اللحنية أفقياً بحيث تكون مستقلة عن بعضها وتسمع في آن واحد.

العنصر الرابع: التلوين الصوتي Timbre :

محمود، هيثم سيد: دراسة تحليلية للموسيقا التصويرية في المسلسلات التلفزيونية المصرية في الفترة ما بين 1980-1995، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة 1988، ص 24-26.

يعتمد هذا العنصر على لون وشخصية الآلة الموسيقية أو مجموعة الآلات، أو الأصوات البشرية التي تقوم بالأداء، ونوعية الفيلم وهو الذي يحدد توليفة الآلات الموسيقية التي تؤدي الموسيقا التصويرية وما تعطيه من تأثيرات، كما يعتمد على اصطلاحات الأداء وتدرّجها من اللين إلى الشدة والعكس، بالإضافة إلى نسبة الشفافية أو الكثافة في النسيج الموسيقي والتلوين.

طبيعة الموسيقا التصويرية

إن الموسيقا التصويرية هي الموسيقا المصاحبة لعمل درامي، وقد تعد خصيصاً لعمل ما، أو قد تكون معدة أصلاً بهدف استخدامها في الأعمال الدرامية، أو تختار من مقطوعات مشهورة عالمياً. واستناداً إلى ذلك يرى كثير من النقاد أن الموسيقا عنصر تكميلي في العمل الدرامي، وتقوم بوظيفة ثانوية. فليس على الموسيقا التصويرية إلا أن تكون وسيلة إيضاحية وأن تفسر التعبير البصري وتدعم إيقاعاته فيما عدا بعض الحالات الاستثنائية، فهي عنصر دلالة يستمد هويته من ارتباطه بعناصر أخرى: الصور والأصوات والكلام، ولذلك يجب عليها أن تتخلى عن أي شكل خاص بها إذا ما كانت خلفية للصورة[14].

وعلى الموسيقيين، برأي هذا الفريق من النقاد، أن يكونوا أكثر تواضعاً في حال تأليفهم للموسيقا الدرامية، وألا يغالوا بأهميتها وقيمها الجمالية، فالناس لا يذهبون إلى السينما للاستماع إلى الموسيقا. ولذلك فإن على الموسيقا التصويرية أن تعمق الانطباع البصري عند المُشاهد، ولا يطلب منها أن تفسر الصور، وإنما أن تضيف عليها إرناناً من طبيعة مشابهة لها من حيث النوع، ولا يطلب إليها أن تكون معبرة، إنما تكون تزيينية. وعليها إذن أن تخلص نفسها من كل عناصرها الذاتية، وأن لا تكلف نفسها جهد ترجمة المضمون الشعوري العاطفي أو الدرامي أو الشعري، فقيمة الموسيقا التصويرية لا تتأتى من خصائصها الذاتية وإنما من مرافقتها للصورة، فهي إذا ما فصلت عن الصورة لا يمكن سماعها تقريباً[15].

---

[14] ميتري، جان: علم نفس وعلم جمال السينما، الأشكال، القسم الأول، ترجمة: عبد الله عويشق، دمشق: منشورات وزارة الثقافة ط1، 2000، ص 199.

[15] ميتري، جان، المصدر السابق، ص 201-204.

ويذهب فريق آخر إلى العكس تماماً، فينبغي للموسيقا، برأيهم، أن لا تتخلى عن قيمتها كفن أصيل، ولا بد للمؤلف الموسيقي عند تأليفه موسيقا تصويرية أن يحقق الانسجام بين الفن الأصيل الذي هو الموسيقا وبين فن الفيلم أو التلفزيون أو المسرح أو الإذاعة، وذلك بتحقيق توافقات بينهما. وينجز هذا التوافق بالتوليف بين الصورة والموسيقا في ثلاث خطوات:

1- التوافق الآلي بين الصور والموسيقا.

2- التوافق الكونترابونطي بين الصور والموسيقا.

3- التوافق الجمالي للأصوات مع الصور.

وبهذه التوافقات نحصل على المعادل اللحني للمشهد المعروض على الشاشة[16].

ويميل الباحث نحو هذا الاتجاه الثاني، فليس للموسيقا أن تتخلى عن قيمتها الفنية بدعوى أن قيمتها مستمدة من الصور التي ترافقها، كما أن التمسك بالرأي القائل أنها تكميلية تزيينية ينحدر بالفن الموسيقي نفسه، فإذا سلمنا بذلك فإن مساحة واسعة من الموسيقا ستكون هابطة وساذجة، خاصة مع الازدياد الهائل في الأعمال الدرامية، أما إذا اعتبرت الموسيقا عنصراً أساسياً في العمل الدرامي، فإن هذا يؤثر في جمالية العمل الدرامي نفسه، لأنها في هذه الحالة سيكون لها كيانها الخاص محافظة على كنهها الجمالي وآلياتها الفنية لتتكامل مع العمل لا لتكمّله أو تزيّنه. ونظراً لأننا نسمع الموسيقا شئنا أم أبينا من خلال متابعتنا للدراما التلفزيونية خاصة، فإن الموسيقا التصويرية إذا ما كان همّها مرافقة العمل وتزيينه فقط، فستؤدي إلى الهبوط بذائقتنا الموسيقية وتشويهها، أما إذا حافظت على قيمتها الفنية وسعت إلى الارتقاء به فلا شك أن هذا سيثري الذائقة الموسيقية ويرفعها إلى درجات عالية.

غير أن جمالية الموسيقا وفنيتها العالية ليست كافية وحدها لخلق التأثير المرجو منها في العمل الدرامي، إذ ينبغي أن تكون منسجمة مع العمل الذي ترافقه، فإذا افتقرت إلى التآلف مع العمل فإنها ستكون عامل انحطاط للعمل وسبباً في انحداره والهبوط به. ولا شك أن توفير الانسجام والتوافق بين الموسيقا والعمل عملية معقدة جداً، إذ تستلزم أن يوضع بالاعتبار طبيعة الشخصيات، وطبيعة المشاهد، وزمن الأحداث أو عصرها، والمكان الذي تدور فيه،

---

[16] الحفني، عبد المنعم: الموسيقا التصويرية في الإخراج للكاميرا دراسة علمية، الفن الإذاعي، عدد 32، سنة 9، يوليو 1965، ص 67-69.

والحالة النفسية التي تثيرها الشخوص أو المشاهد أو المكان، ورؤية العمل الدرامي نفسه كما يتصورها المؤلف، ورؤية المخرج للعمل.

وتقع مسؤولية تحقق الانسجام بين الموسيقا والمشهد في الدراما المسرحية على عاتق المؤلف الموسيقي والمخرج والممثلين. أما في الدراما السينمائية والتلفزيونية فإن المنسق (Monteur)؛ أي الشخص الذي يقوم بعملية التحرير، هو الذي يؤدي دوراً فاعلاً في خلق الإيقاع الصحيح المناسب للعمل. وقد ظهرت في الآونة الأخيرة مدرستان في التأليف الموسيقي للدراما التلفزيونية والسينمائية، وهما:

المدرسة الأولى: تصور الفيلم ثم تأليف الموسيقا ويتم تحرير الفيلم أو توليفه طبقاً للموسيقا، إذ يجري التوليف على أساس الموسيقا الموضوعة.

المدرسة الثانية: ينتج الفيلم ويتم توليف مشاهده، ثم يقوم المؤلف الموسيقي بتأليف الموسيقا المناسبة طبقاً للمشاهد بعد توليفها[17].

فالتحرير والموسيقا يشكلان لُحمة واحدة، سواء أعدت الموسيقا قبله أو بعده، وهما قطبي الإيقاع في البناء الجمالي العام، إذ يمثل المونتاج الإيقاع المرئي وتمثل الموسيقا الإيقاع السمعي، وإن سر جمال الفيلم يكمن في المونتاج ومدى ما يحققه من تآلفات جمالية مع الموسيقا بالتعاون بين المحرر والمؤلف الموسيقي. يقول أرسون ويلز، وهو مخرج وصانع أفلام: "لا أستطيع إنكار أن المونتاج ضرورة بالنسبة للمخرج وأنه اللحظة الوحيدة التي يُحكِم فيها المخرج سيطرته على فيلمه. إن غرف المونتاج هي المكان الوحيد الذي أسيطر فيه بشكل مطلق، وإننا لنضع بلاغة السينما في غرفة المونتاج"[18].

وثمة حالتان شائعتان تخصان العلاقة بين موسيقا الفيلم الموضوعة وعملية المونتاج[19]:

1- علاقة التزامن الدقيق بين الموسيقا والمونتاج، حيث يناط بالمؤلف الموسيقي دور ترجمة الحدث المرئي على الشاشة موسيقياً، ويجب عليه أن يلتزم بالحدود الزمنية الدقيقة لكل

---

[17] الحفني، عبد المنعم، المصدر السابق، ص 68.

[18] يورجلسون، ألبير: المونتاج السينمائي، ترجمة: مي التلمساني، القاهرة، 1996، ص 13.

[19] فوزي، مروان علي: المصدر السابق، ص 62.

لقطة حتى الجزء من الثانية، وذلك بهدف خلق التطابق المنشود بين المشهد والموسيقا، ويدعى هذا النوع من التطابق الخطو الدقيق (Fine Footage).

2- علاقة التعميم أو التضمين الدرامي بين الموسيقا والمونتاج، وفي هذه الحالة تغطي الموسيقا مساحة زمنية من الفيلم بغرض الإيحاء الدرامي بغض النظر عن حالة المونتاج، وينتج عنها عدة لقطات منفصلة ولكنها متسلسلة منطقياً، ومتوحدة بسبب المادة الموسيقية المسموعة على مدى رؤية هذه اللقطات، وتستطيع الموسيقا هنا التوحيد بين لقطات متمايزة، كما أنها تستطيع التوحيد بين اللقطات المتنافرة مثل مونتاج الصور.

ويبدو أن المسألة أكثر تعقيداً في المسرح، ففي الفيلم أو الدراما التلفزيونية يُوجَّه المؤلف الموسيقي بالصورة، والتي تكون دافعاً للإبداع الموسيقي وملهما له، وهي محسوبة زمنياً بدقة بحيث يخضع تأليفه لحسابها الزمني، كما أن بإمكانه إعادة الصورة لمرات حتى يحقق في مقطوعته الملاءمة والتطابق مع المشهد. أما في المسرح فليس ثمة صورة أو مشهد يمكن إعادته وتكراره من أجل الوصول إلى الملاءمة المطلوبة، وعلى المؤلف الموسيقي في هذه الحالة أن يتمثل المشهد في خياله، حتى ولو شاهد بروفاته، وأن يصل إلى عمق رؤيته والتصور الذي يطرحه والحالة النفسية للشخصيات، والمؤثرات المرئية وطبيعة المكان من أجل تأليف القطعة المناسبة للمشهد. أما في الفيلم فكل هذه المرئيات حاضرة أمام المؤلف الموسيقي، ومن هنا فإن التأليف الموسيقي في الدراما المسرحية يكون أكثر إبداعاً، بل هو إبداع خالص.

كما أن المؤلف الموسيقي في الأفلام المصورة (السينمائية والتلفزيونية) يعمل بمعزل عن الممثلين، فالممثلون يؤدون أدوارهم، ويصورن المشاهد دون مرافقة الموسيقا. أما في الدراما المسرحية فإن الموسيقا تكون حية في التمثيل الحي، ولا شك أنها تؤثر على أداء الممثل لدوره، ومن هنا تكون مهمة المؤلف الموسيقي أصعب بمرات، فأي خلل في تمثيل الموسيقا لطبيعة الشخصية المؤدية للدور أو للمشهد سيؤدي إلى خلل في الإيقاع الدرامي المشخص، أما نجاح المؤلف الموسيقي وسعة خياله في وضع الموسيقا الملائمة فإنه يؤدي إلى تماسك الإيقاع الدرامي المشخص، وقد يجعل الممثل أكثر فاعلية في أداء دوره من خلال تفاعله مع الموسيقا.

وإذا كانت الصورة تقوم بدور ملهم المؤلف الموسيقي لموسيقا الأفلام والمسلسلات، فإن مؤلف موسيقا المسرحيات ليست أمامه صورة تلهمه وتوجهه، لذا لا بد أن يكون لديه حسٌ درامي عالٍ يستطيع من خلاله أن ينفذ إلى جوهر العمل الدرامي وتخيل إيقاعه. ويكون عليه في هذه الحالة أن يرجع إلى كاتب الدراما، ليوضح له أبعاد الشخصيات، ورؤاها وطبيعتها، وأبعاد العمل وفلسفته، ولابد للمؤلف الموسيقي أن يأتي بإيقاعات صوتية تنسجم مع فلسفة العمل؛ أي أن تلتقي رؤية العمل الدرامي ورؤية الموسيقا، وإلا سيتقوض البناء الدرامي كاملاً.

وظائف الموسيقا التصويرية وأساليب استخدامها

تؤدي الموسيقا التصويرية وظائف عديدة في العمل الدرامي المسرحي والتلفزيوني والسينمائي. ويمكن أن نتتبع وظائفها بحسب الموضع الذي تظهر فيه، مثل: افتتاحية العمل، والفاصلة بين مشهدين، وخلفية المشهد، وتفصيل ذلك على الوجه الآتي:

أولاً: موسيقا الافتتاحية:

لا يكاد عمل درامي أن يخلو من موسيقا الافتتاحية، ففي المسرح تستخدم قبل رفع الستارة، وأما في الفيلم والمسلسل فتكون مع العناوين، ويسعى المؤلفون الموسيقيون في تأليفهم لموسيقا البداية أن يكشفوا فيها جهودهم الإبداعية على أكمل وجه، إذ إن دور هذه الموسيقا يتركز في تهيئة الجو العام للعمل الدرامي، ولهذا ينبغي للموسيقا أن تعطي انطباعاً عن طبيعة العمل الدرامي. ولذلك لابد أن تكون موسيقا الافتتاحية حالة مكثفة للإيقاع الدرامي في العمل. وقد يصحبها الغناء وقد لا يصحبها، وفي الحالتين يعتمد نجاحها على ما تثيره من مشاعر تأتلف مع المشاعر التي يثيرها العمل الدرامي نفسه.

ولموسيقا الافتتاحية دور كبير في جذب المشاهدين، وإثارتهم لمتابعة العمل، بل إن بعض المشاهدين قد يعزفون عن مشاهدة العمل الدرامي، خاصة المسلسلات، بسبب من موسيقا الافتتاحية؛ إذ إنها تعطي انطباعاً عاماً عما ستكون عليه الأحداث والمشاهد. فمثلاً إذا كانت الموسيقا تشيع طابع الحزن، فإن المشاهد الذي لا يحبذ الدراما المأساوية لن يتشجع

لمشاهدة العمل نفسه، والعكس فيما إذا كان المشاهد يميل إلى الدراما الحزينة الطابع فإنه سيواصل متابعة العمل بما تتركه فيه موسيقا الافتتاحية من أثر، وما تثير فيه من مشاعر.

ومن الأمثلة على ذلك موسيقا مسلسل (دموع في عيون وقحة) لعمار الشريعي. وتدور أحداث المسلسل حول شاب من مدينة السويس يجند في المخابرات المصرية قبل معركة أكتوبر وأثناءها وقد استخدم عمار الشريعي في موسيقا الافتتاحية كل الأدوات والعناصر الموسيقية لتأكيد مشاعر الحماس والوطنية، وتجسيد مشاعر الألم والحزن التي ستظهر داخل مشاهد المسلسل، من حيث صاغ اللحن من مقامات متنوعة، وتحرر من تصريف المسافات الزائدة والناقصة لإضفاء الحماس والإثارة، وصاغ اللحن بسرعة متوسطة لتجسيد الجو العام. هذا بالإضافة إلى الإيقاع السريع، واستخدام إيقاع المارش العسكري لتجسيد الجو النفسي العام باستشعار المعركة[20].

ثانيا: موسيقا الفواصل:

ويقصد بها الموسيقا التي تقع بين لقطتين، أو مشهدين، وتقوم هذه الموسيقا بسد فجوات الصمت للحظة الانتقالية. كما أنها تربط بين المشهدين، وقد يكون هذا الموضع من أكثر المواضع الحساسة للموسيقا التصويرية، بحيث يشكل محكاً فعلياً لمقدرة المؤلف الموسيقي وإتقانه لفنه، فالانتقال من مشهد إلى آخر عادة ما يكون نقطة تحول في المكان والزمان والشخوص، ويزداد الأمر حساسية إذا كان التحول من مشهد إلى مشهد يناقضه، مثل الانتقال من الحزن إلى الفرح.

ويتوجب على الموسيقي في هذه الحالة أن يصوغ الموسيقا بحيث تؤذن بنهاية المشهد وتمهد لمشهد جديد. وإذا لم ينجح المؤلف الموسيقي في هذه اللحظة الانتقالية فإن الدور الذي تؤديه الموسيقا سيتقوض من أساسه، فالموسيقا تقوم بدور الربط بين المشاهد، ودونها سيظهر التفكك الدرامي بين هذه الانتقالات المباغتة. فالموسيقا هنا تكون فاصلاً واصلاً للمشهدين، وقد يعمد الموسيقي إلى موسيقا مركبة من أجل إحكام الوصل بين المشاهد. فلو فرضنا أن الموسيقا (A) ترافق شخصية (A) في العمل، وموسيقا (B) ترافق شخصية (B)

---

[20] محمود، هيثم سيد: المصدر السابق، ص 55-70

المناقضة لـــ (A) ، فإذا انتقل المشهد من (A) إلى (B) ؛ أي من الضد إلى الضد، فعلى المؤلف الموسيقي أن يصوغ موسيقا مركبة من (A)و(B) في هذه اللحظة الانتقالية.

ثالثاً: موسيقا خلفية المشهد:

وهي الموسيقا المصاحبة للمشاهد، سواء في لحظات الصمت أو حوار الشخـــصيات. وأهم وظائف موسيقا الخلفية المحافظة على الإحساس بالديمومة والتدفق الدرامي لحدث مـــا. ويلجأ الموسيقي هنا إلى إضفاء صفة البطولة على موسيقاه [21]، كما تقوم بتعميق المـــشاعر التي يثيرها الحدث الدرامي، وغالباً ما يلجأ الموسيقي إلى تـــأليف موســـيقا تجـــسد الحـــدث الدرامي، فمثلاً إذا كان المشهد رومانسياً يظهر لقاءاً عاطفياً لحبيبين فإن الموسيقي يلجأ إلـــى الإيقاعات الهادئة الانسيابية لتحاكي تدفق الحب وتعمقه.

وللموسيقا التصويرية وظائف أخرى داخل البناء الدرامي ككل مـــن حيـــث علاقتهـــا الجدلية بالعمل الدرامي. وأكثر ما تظهر هذه العلاقة الجدلية مع عنصري المكان والزمـــان. فالموسيقا تكمل نواقص المكان في حال الانتقال من مشهد إلى مشهد بحيث تترابط الأمكنـــة، ويتسع خيال المشاهد لربطها وجمعها من خلال الإيحاءات الموسيقية، بحيث تقضي على أي شعور بتفكك الأمكنة فتعطيه انطباعا بتكاملها لأنها تسد فراغات الشغور الانتقاليـــة. وإلـــى جانب ذلك، قد تستخدم الموسيقا للتعبير عن مكان المشهد المسرحي أو الفيلمي، فتضفي على المكان واقعية ملموسة، فمثلاً قد يستخدم الموسيقي آلة الربابة في حال كان مدار المشهد البيئة البدوية.

بالإضافة إلى ذلك قد تقوم الموسيقا بوظيفة الاستدعاء المكـــاني، فمـــثلاً إذا اســـتخدم صوت نفير البوق العسكري مع لقطة لرجل مجند وهو في شبابه، وجاءت لقطة تالية وهـــو كهل يحتضر فإن روح المكان الأول تستدعى إذا ما رافق مشهد الاحتضار صوت نفير البوق المستخدم في لقطة مبكرة[22].

وقد تؤدي الموسيقا دور تعميق الكلام من خلال الاستدعاء المكاني، فمـــثلاً إذا كـــان مدار الحديث ذكريات الشخص والأحداث التي عاشها في منطقة بور ســـعيد، تـــستخدم آلـــة

---

[21] فوزي، مروان علي: المصدر السابق، ص 76.

[22] فوزي، مروان علي، المصدر السابق، ص 53.

السمسمية التي اشتهرت بها المنطقة، فكأن الموسيقا في هذه الحال تثير مخيلة المشاهد لاستحضار المكان.

والعلاقة بين الحدث الدرامي والموسيقا جدلية أيضاً من حيث الزمن، "إن الموسيقا والفيلم يتشابهان إلى حد بعيد والزمن عامل أساسي في كل من هذين الفنين، ويمكن أن يتزامن إيقاعهما في سهولة، فالإيقاع الفيلمي المتصاعد يماثل إيقاعاً موسيقياً متصاعدا، والإيقاع الفيلمي المتدرج نحو البطء يماثل إيقاعا موسيقيا يتدرج هو الآخر نحو البطء، وتتشابه كل ضربات إيقاع الفيلم مع إيقاع اللحن، والأولى تنجذب إليها العين والأخيرة تجذب الأذن، وهذا التطابق يوضح لماذا تكون الموسيقا دائماً مفضلة عن الصوت في الفيلم"[23].

ومن شأن هذه المطابقة الزمنية أن تعمق الحدث الدرامي وتجعله أكثر ديناميــة في التأثير من خلال تفعيل الموسيقا لزمن الحدث الدرامي.

أما الزمن السيكولوجي فالموسيقا هي المعبر الأول عنه. فمثلاً في مشهد الانتظار تقوم الموسيقا بتجسيد بطء مرور الزمن الذي يحس به الشخص المنتظر، وذلك بأن يكون إيقاعها بطيئاً، بما يضخم مسافة الزمن الفعلية للحدث.

وتقوم الموسيقا أيضاً بمهمة الاستدعاء الزماني، بما يضفي بعداً واقعياً على الأحداث. فمثلاً " إذا كان المشهد يحكي عن فراعنة مصر القديمة، يتم استخدام الموسيقا الصادرة من آلة (الهارب) التي اتصف بها العصر الفرعوني"[24].

رابعا: موسيقا النهاية

يقصد بها موسيقا الإشارة في نهاية العمل الدرامي وهي الموسيقا التي تنهي العمل، حيث تبدأ مع نهاية عرضه، وقد تكون موسيقا آلية أو غنائية. نجدها في الأعمال التلفزيونية والسينمائية تصاحب لقطات مختارة من العمل يظهر عليها شريط المعلومات التي تحمل أسماء الممثلين والمنفذين وكاتب العمل ومؤلف الموسيقا والمخرج وأطقم المساندة الفنية

[23] فيلدمان، جوزيف: دينامية الفيلم، ترجمة: محمد عبد الفتاح قناوي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1996، ص 186.

[24] النادي، عادل: مدخل إلى فن الدراما، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1993، ص 73.

وغيرهم من أسرة العمل. وتحاكي موسيقا النهاية الجو العام للعمل الدرامي، وفي كثير من الأحيان يقطع المونتير لقطاته تبعاً لإيقاع موسيقا النهاية وسياقها اللحني.

أما في المسرح فتؤدي الخاتمة الموسيقية أو الغنائية نفس الوظيفة لموسيقا النهاية في الأعمال التلفزيونية، ولكنها هنا تساعد في تأجيج التفاعل بين الجمهور وفريق العمل، فيحيي كل منهما الآخر بالتلويح والتصفيق، وبالغناء أحيانا مما يؤكد أن المسرح عمل فني تفاعلي. وفي كل الأحوال يلجأ الموسيقيون إلى تأليف موسيقا النهاية على نحو تسهم فيه في تعميق الأثر النفسي للعمل الدرامي ككل. فإذا لم يصحبها الغناء تكون الفكرة اللحنية الرئيسية في موسيقا الخاتمة، الإشارة إلى السمة العريضة للعمل الدرامي وذلك من خلال تجسيد بعض المشاهد الرئيسية، عن طريق إعادة صياغة الموسيقا المصاحبة لها بأشكال أخرى. أما إذا صحبها الغناء فإن كلمات الأغنية تكون الموجه للمؤلف الموسيقي حيث يقوم بصياغة اللحن على نحو يجسد فيه معاني الكلمات.

وهكذا فإن الموسيقا تؤدي وظائف عديدة في العمل الدرامي، ولعل هذا يُظهر إلى أي مدى تكون الموسيقا أساسية في العمل الدرامي، لا مجرد حلية زخرفية تزيينية خاصة في الدراما المسرحية، فلا يوجد مسرح دون موسيقا. وتتلخص الوظائف التي تضطلع بها الموسيقا في المسرح بما يلي:

1- الموسيقا تدعم النص المسرحي وتعبر عن الحدث، فالتعبير الموسيقي ينبثق من التعبير المشهدي.
2- الموسيقا تساعد الممثل في خلق الحالة النفسية للدور.
3- الموسيقا تقدم الدعم للمتفرج عبر تجربة فنية تتضافر فيها الجهود المسرحية ومنها الموسيقا كلغة جمالية تعبيرية مهمة في كيان العرض مع بقية العناصر الأخرى لبلوغ الهدف الأعلى.
4- الموسيقا تتغلغل بين عناصر العرض الأخرى تتأثر بها وتتفاعل معها وتوحدها.
5- الموسيقا تخلق التوازن والانسجام بين الجانب الصوتي والتشكيلي"[25].

---

[25] عبد الله، علي: الموسيقا التعبيرية. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1997، ص57-59.

وبالإجمال تؤدي الموسيقا في الأعمال الدرامية المسرحية والسينمائية والتلفزيونية الوظائف التالية:

1- تجسيد التصور الأساسي للعمل الدرامي وفلسفته.

2- تعميق موضوع معين في العمل الدرامي، وذلك بأن يستخدم "موتيفاً" معيناً للموضوع، ويظهر مع ظهوره.

3- تجسيد الحقبة الزمنية للقصة، أو مكانها، خاصة إذا كانت تاريخية.

4- الإيحاء بشعور الشخصيات وأحاسيسهم.

5- الإيحاء بخصائص الشخصيات وطباعهم.

6- توكيد التأثير العاطفي للمشهد(26).

وحتى لو كانت الموسيقا غير مؤلفة خصيصاً للعمل فإن ذلك لا يقلل من أهمية الوظائف التي تقوم بها، فالموسيقا التصويرية، أي ما يطلق عليه الموسيقا الخلفية (Background) مميزة أكثر مما يوحي به اسمها، فإذا ما اختيرت مقطوعة مشهورة لتأليف موسيقا أحد الأفلام، فالمستمع لهذه الموسيقا، بعد مشاهدته للفيلم، يستدعي المشاهد التي رافقتها هذه الموسيقا في كل مرة يسمعها (27). غير أن الموسيقا المؤلفة خصيصاً للعمل تكون أكثر فاعلية إذا ما وضعت بمهارة إبداعية للموسيقي.

والملاحظ أن بعضاً من الموسيقا التصويرية الناجحة بمرافقتها للعمل الدرامي، وذات القيمة الفنية بذاتها، تسجل بعد العرض على اسطوانات وكأنها موسيقا أصلية. وكثير من المشاهدين يقبلون على شرائها لمواصلة استماعها منفردة عن العمل الذي صاحبته. ولا شك أن الموسيقي الحريص على قيمة عمله الفني يسعى إلى الوصول إلى هذه الحالة التي يقبل فيها الجمهور على موسيقا العمل الدرامي منفردة، ففي هذا مؤشر قوي على مهارته الفنية ومقدرته الإبداعية.

---

(26) Phillips, W.H.: Film, An Introduction. New York: Bedford/ St. Martin's. 2nd ed. 2002, p.152-156.

(27) Sobchack, T.and sobchack, K: An Introduction to Film. Boston: little, Brown and company, 2nd ed. 1987, p.189.

وينبغي أن ننتبه إلى مسألة في غاية الأهمية، وفي غاية الصعوبة بالنسبة للموسيقي نفسه، وهي أن هذه الوظائف العديدة التي تؤديها الموسيقا في العمل الدرامي لا تكون منفصلة بحال، فالموسيقا ترافق المشهد الدرامي الذي يتألف من عدة عناصر تظهر مجتمعة وفي آن واحد؛ الإطار المكاني والإطار الزماني، والشخوص والحوار، والموسيقا الجيدة تحاكي المشهد كوحدة كلية، ولذلك يجب أن تكون الموسيقا نفسها وحدة كلية أيضا تتناسب مع العناصر المختلفة للمشهد بمكانه وزمانه وشخوصه وحواره.

ولعل هذا يظهر مدى صعوبة تأليف الموسيقا التصويرية، إذ على الموسيقي أن يبدع موسيقا تدخل في عمق الحالة المزاجية للمشهد والجو العام له بمكوناته جميعها. ولهذا لا بد أن يكون لدى الموسيقي حس درامي عال جداً كي يتمكن من ترجمة لغة الصورة إلى لغة الصوت؛ المشهد إلى موسيقا، تماماً كما هو حال الترجمة من لغة إلى لغة، فالمترجم لا بد أن يتقن اللغتين المنقول عنها والمنقول إليها، ولا يكفي ذلك، بل عليه أيضاً أن يكون متعمقاً بثقافة اللغتين، وإلا جاءت ترجمته حرفية خاطئة.

وكما تتعدد وظائف الموسيقا التصويرية تتعدد أساليب استخدامها داخل العمل الدرامي. فالوسيلة التي تستخدم بها الموسيقا تحدد الوظيفة التي تؤديها كما أنها، وفي الوقت نفسه، تتحدد بهذه الوظيفة. فعلى الموسيقي أن يكون واعياً للأهداف التي يريد تحقيقها عند تأليفه الموسيقي، هل يريد، مثلاً أن يعمق المشهد أم يريد تضخيمه، أم الإيحاء به، أم التمهيد للجو العام، وغير ذلك من الأسئلة التي يحاول المؤلف الموسيقي الإجابة عليها عند تأليفه الموسيقا الدرامية. وكلما كان الموسيقي أكثر دقة في تحديده لهذه الأهداف، كلما كانت موسيقاه أكثر قدرة على التفاعل مع العمل الدرامي، لترتفع من مجرد مكمل للحدث الدرامي إلى عنصر من عناصره الأساسية، لا تكون إلا به، ولا يكون إلا بها.

وإذا سلمنا بالرأي القائل أن الناس لا يذهبون إلى السينما أو المسرح للاستماع إلى الموسيقا، فإننا لا يمكن أن نسلم بأن الناس سيذهبون إلى السينما أو المسرح لمشاهدة عمل درامي شاغر من الموسيقا، إذ إن مثل هذا العمل سيثير كثيراً من الملل، ناهيك عن أنه سيفقد كثيراً من قدرته على إثارة المشاهد، أو التأثير فيه. إن دراما بلا موسيقا هي دراما فاقدة لفاعليتها التأثيرية، وذلك لسبب بسيط يكمن في أنها فاقدة لفاعليتها التعبيرية، ذلك أن الأساس في تفعيل البعد التعبيري في الدراما هو الموسيقا.

وصحيح أننا لا نلتفت إلى الموسيقا بحد ذاتها عند مشاهدتنا لعمل درامـــي، إلا أننـــا عندما نعيد تذكرنا للمشاهد أو الأحداث التي أثرت في أعماقنا لا نتذكرها خالية من الموسيقا، بل إن إيقاعها في خيالنا يثار بإيقاع الموسيقا المرافقة لها. ولا شك أن الأسلوب الذي تستخدم به الموسيقا داخل العمل الدرامي له أهمية مباشرة في هدهدة خيال المـــشاهد لتلقـــي الحـــدث الدرامي، ومن هنا فإن الموسيقا تترسخ في الذاكرة مع ترسخ المشهد المرافقة لـــه بحيـــث لا ينفصلان.

وللموسيقا تأثير كبير على استجابة المشاهد، فهي إما أن تنشئ المحتـــوى العـــاطفي للمشهد، أو تؤكده، ووظيفة الموسيقا قد تتصرف في وجهتين، الأولى: أن ترافـــق الموســـيقا المشهد منشأة محتوى خاصا بها يتفاعل مع محتوى المشهد. والثانيـــة: أن تكمـــل الموســـيقا المشهد الذي ترافقه فتعمق وتدعم المضامين التي يطرحها. وظهر في هذا الصدد مدرســـتان: المدرسة القديمة التي تنظر إلى الموسيقا على أساس أنها مكملة للأحداث والمشاهد، ولذا تبقى متوارية خلف المشهد بحيث لا يكاد يشعر المشاهد بحضورها، وإن كان لها تأثيرها من حيث إكمال وتدعيم المحتوى الفكري والعاطفي للمشهد. أما المدرسة الحديثة فقد أولـــت الموســـيقا عناية أكبر، وذلك بأن تعطى الموسيقا دوراً أساسياً عندما تتاح الفرصة الملائمة بحيث تكون الموسيقا في المشهد هي البطل المعبر، وبقية عناصر المشهد مدعمة لها ومؤكـــدة. وهـــذا لا يعني أن هذه المدرسة تخلت عن معطيات المدرسة القديمة، وإنما زاوجت بين تحقيق الهدفين، أي أن تكون الموسيقا أساسية وثانوية مكملة حسب مقتضيات العمل الدرامي نفسه(28).

وقد تعددت أساليب استخدام الموسيقا فمنها ما جاءت به أساسية ومنها ما جاءت بـــه ثانوية. وتتلخص الأساليب التي تستخدم فيها الموسيقا على نحو تكون فيه أساسية في العمـــل الدرامي فيما يلي:

أولاً: استخدام الموسيقا بالتآلف مع مضمون الصورة:

---

(28) Boggs, J.M.: The Art of Watching Films. California: Mayfield Publishing Company, 2nd ed. 1985, p. 190-192.

ويدعى هذا الأسلوب بالتآلف السمعي البصري[29]، والملاحظ أن كثيراً من الموسيقيين يسعون لتحقيق هذا المبدأ في موسيقاهم، بحيث تكون الموسيقا ترجمة فعلية وحيوية للمشهد البصري بعناصره المتعددة.

ومن الأمثلة على ذلك موسيقا مشهد من مشاهد مسلسل (ليالي الحلمية)، ويجسد هذا المشهد حالة الحب الضائع والولع التي يشعر بها الحبيبين علي وزهرة كلما التقت أعينهما في أي مكان بنظرات يملؤها الحب والحزن في آن معاً، لتدل على استمرارية الحب في شغاف الروح وتأجج الحزن للفراق. وقد صاغ إبراهيم رجب الموسيقا التصويرية لهذا المشهد على نحو تتآلف فيه مع الصورة، فجسد فيها حالة الحب الضائع التي يحكيها المشهد، وذلك من خلال:

1- تمت صياغة اللحن الخاص بالمشهد من مقام النهاوند بإيحاءات الشجن والرومانسية.
2- سرعة اللحن كانت بطيئة بما يشيع بحالة الحزن الضاربة في أعماق الحبيبين.
3- استخدام إيقاعات بسيطة نشطة لتتواءم مع حالة الرومانسية.
4- اختار مجموعة آلة الكمان لأداء الخط اللحني الأساسي، بما يتفق وطبيعة الجو النفسي العام للمشهد[30].

فالموسيقا التي تعقد تآلفات مع الصورة لا تقوم، كما يذهب البعض، "بدور المكمل والمؤثر القوي"، أو بتضخيم الإحساس بالصورة[31] فقط، بل إنها تقوم بخلق الإحساس بالصورة، وذلك من خلال توجيه الإحساس بها نحو إثارة شعور معين، ثم تعمق هذا الشعور عن طريق التصعيد الموسيقي. ومما يثبت ذلك أن المشهد الآنف الذكر ركز على متابعة التقاء نظرات الحبيبين وما تلمحان به من الحب والحزن، ومهما كان هذا المشهد تعبيرياً، وكان الممثلان قديرين على الإيحاء بما يخالج نفسيهما، فإن المشاهد قد لا يصل إلى هذا الاعتمال بين الحب والحزن، فتأتي الموسيقا المفعمة بالشجن الرومانسي لتثير هذا الإحساس في المشاهد، وتنبيهه على الحب الضائع الذي يجسده، خاصة بتأديتها بآلة الكمان، وبتصعيدها بالإيقاعات النشطة الناعمة تعمق ما أثارته من مشاعر، وبذلك فإن الموسيقا التصويرية تساعد

---

[29] كامل، حنان محمد: المصدر السابق، ص 93.

[30] محمود، هيثم سيد: المصدر السابق، ص 141-143.

[31] كامل، حنان محمد: المصدر السابق، ص 93.

على تركيز انتباه المشاهدين وتوجيه مشاعرهم تجاه الصورة، وليست مجرد مكمل للصورة إذ لا يمكن الاستغناء عنها، فما لا تقدر الصورة أن تقوله أو تعبر عنه تقوم الموسيقا بالتعبير عنه.

وأخيراً، تجدر الإشارة إلى أن المقصود بالتآلف البصري السمعي هو أن ما توحي به الصورة يتواءم مع ما توحي به الموسيقا، أي أن المسألة تتصل بتآلفات المعاني لا تآلفات الأشكال، ذلك أن المشهد المرئي ينتمي إلى نظام سيميولوجي مختلف تماماً عن النظام السيميولوجي السمعي الموسيقي، ولكل نظام بصري أو لغوي أو موسيقي علاماته الخاصة، وأساليبه الخاصة في التشكيل، وإذا أردنا أن نفحص تآلف الصورة والموسيقا، أو اللغة الحوارية والموسيقا، فعلينا أن نراعي اختلاف الأنظمة التي ينتمي كل واحد إليها، وبالتالي لا بد من أن يؤخذ كل عنصر كوحدة كاملة متكاملة، أي أن نتناول الصورة في المشهد من أوله إلى آخره كوحدة، ثم نستظهر المعاني التي يوحي بها، والكلام كوحدة أيضاً مهما طال، ثم نستظهر معاني الكلام كاملاً لا مجزءاً، والموسيقا كذلك الحال، ينبغي لها أن تعامل كوحدة وأن نظهر إيحاءاتها الكلية لا في جزء منها، أما أن نقارن جزءاً من الموسيقا بجزء من الحوار، أو من المشهد المرئي، ثم نقول بأن هناك تآلفات، فإن هذا مما يجافي المنهج العلمي، لأنه يبتر المشهد نفسه ويجزأه، خلافاً لواقع الحال، فالمشاهد يتابع المشهد بكليته المتكاملة، ويشعر بهذه التآلفات دون أن يعيها جيداً، أو حتى دون أن يعيها أساساً، فأدعى للباحث، إذن، أن يظهر تآلفاتها الكلية كما تصل إلى المشاهد.

ثانياً: استخدام الموسيقا على نحو تتناقض فيه مع الصورة:

ينهض هذا الاستخدام على أسلوب التضاد السمعي البصري، ويبدو على تناقض مع المبدأ السابق الذي هو مبدأ التآلف السمعي البصري، لكن الأمر ليس كذلك عند التحقق من آليات استخدام هذا الأسلوب عملياً، فالموسيقا هاهنا تكون على تضاد مع الصورة من وجه، وعلى تآلف معها من وجه آخر، ويتضح ذلك في المثال التالي:

في فيلم (Touch of Evil) والذي وضع موسيقاه دافيد راشكين نشاهد أحد الشخوص (Joe) وهو يجري ليلا في ممر طويل بجانب حائط إسمنتي في مشهد يحمل غير قليل من التوتر، ثم يهبط مسرعاً على سلالم حديدية. أما الموسيقا المصاحبة لهذا المشهد فهي لا

تجري وإنما جاءت هادئة نسبياً، وهذا الهدوء في الموسيقا يتآلف مع الحالة النفسية لجو، في حين يتعارض مع حالته الجسدية (حالة الركض)، ذلك أن جو كان قد تأكد من وفاة أخيه وبدأ في البحث عن الجثة، فهو يجري وهو يحمل في داخله حالة من الهدوء لتأكده من وفاة أخيه وثبات الهدف لديه، أي هدف البحث عن الجثة، في حين أنه كان سابقاً يبحث عن أخيه ويجري ولا يعرف هل هو حي أم ميت[32].

فالموسيقا في هذه الحالة هي الوسيلة الوحيدة للإيحاء بالبعد النفسي للصورة، هذا البعد الذي لا تستطيع الصورة أن تظهره على الإطلاق، ولذا فإن الموسيقا التي تكون على تضاد مع الصورة، تكون على تآلف مع أعماق الصورة، وليس أمام المخرج من وسيلة لإظهار هذه الأعماق إلا بالموسيقا.

وهذا النوع من الموسيقا لا يجيء إلا مع المشهد المركب بطبيعته، والذي يكون تركيبه بالجمع بين قطبين متضادين، القطب الأول فيه تظهره الصورة مرئياً، أو الحوار، والقطب الثاني تظهره الموسيقا، ولعل هذا يثبت مرة ثانية، أهمية الموسيقا التصويرية وأنها ليست زخرفاً تزيينياً يلعب على عواطف المشاهدين فلولا الموسيقا في المشهد السالف الذكر لما عبر المشهد عن الحالة القرارية والثباتية لجو مع جريه المتسارع اللاهث.

وحالة جو ليست فريدة، أو شاذة، في الأعمال الدرامية، بل إن جل هذه الأعمال تعرض مشاهد يتخالف فيها ظاهرها مع باطنها، حتى إن الدراما في جلها قائمة على هذا المبدأ التركيبي للثنائيات الضدية، فثمة مشهد مثلاً يتكرر في الكثير من الأعمال الدرامية، وهو زواج فتاة من شخص آخر غير حبيبها، وفي مشهد العرس عادة ما تعزف مقطوعة "الزفة" بإيقاعات بطيئة وآلات تظهر حالة الحزن والشجن والألم، التي تخالف صورة العرس نفسه وما فيها من مظاهر البهجة والفرح والرقص، ويبين بذلك إلى أي مدى تكون الموسيقا التصويرية ضرورية وأساسية في الأعمال الدرامية.

ثالثاً: استخدام الموسيقا بتكنيك اللحن الدال (Leitmotif):

يلجأ كثير من الموسيقيين إلى تخصيص شخصية معينة في الدراما بموتيف موسيقي يظهر بظهور الشخصية، ويتكرر مع كل ظهور جديد لها، أو قد يخصص "موتيف" موسيقي

---

(32) فوزي، مروان علي: المصدر السابق، ص 78.

لحدث ما تقوم به الشخصية، ويتكرر مع تكرار الحدث، أو قد يخصص "الموتيف" الموسيقي بمكان معين له صفة خاصة في الدراما، فيكون "الموتيف" خلفية ملازمة لهذا المكان، وقد يختار الموسيقي، بمقتضيات العمل الدرامي نفسه، أن يزاوج بين "موتيفين"، واحد يقترن بشخصية معينة والآخر يقترن بشخصية أخرى هي ضد الأولى، أو بين مكانين متضادين.

ولا بد للمؤلف الموسيقي في هذه الحالة أن لا يغفل المبدأين السابقين: مبدأ التآلف ومبدأ التضاد، فيستخدم "الموتيف" المرتبط بشخصية معينة على نحو من التآلف أو التضاد حسبما يقتضي الإيقاع الدرامي للعمل، والرؤية التي يجليها هذا العمل.

ويدعى هذا النوع من الاستخدام للموسيقا بتكنيك "اللحن الدال" وهو من أهم حيل التأليف في الأوبرا وموسيقا المسرح وموسيقا الأفلام. واللحن الدال هو "موتيف" موسيقي معاود الظهور على المدى الزمني للعمل الدرامي، ومعاودته في الظهور لا تعني ثباته التام، بل يحور وتدخل عليه بعض التعديلات الطفيفة، دون أن يضيع اللحن، ويظهر بشكل جديد مع كل ظهور جديد، وهذا النوع من الموسيقا يترك أثراً واضحاً في المشاهد وبيسر، إذ من الهيّن الربط بين اللحن وظهور الشخصية[33].

وللحن الدال أهمية كبيرة في العمل الدرامي، وذلك لما يؤدي إليه من زيادة الفاعلية التأثيرية للدراما، إذ أنه يولد لدى المشاهد إحساساً بالألفة مع الشخصية التي يرتبط بها اللحن الدال، أو المكان الذي يرتبط به، وقد يفضي هذا الإحساس بالألفة إلى التعاطف مع الشخصية حتى لو كان المشاهد يختلف معها من حيث المبدأ، فهذه الألفة تجعل المشاهد يميل إلى الشخصية ويرتبط معها عاطفياً، ذلك أن الموسيقا لا تعبر عن أفكار، وإنما توحي بعواطف معينة يألفها المستمع من خلال ما تثير فيه من عواطف، وبالتالي، يألف الشخصية التي تقترن بها هذه الموسيقا.

ويعد فاجنر اللحن الدال من أعمدة البناء الدرامي، إذ إنه يستطيع تفعيل التوتر الدرامي، بل إنه أحياناً يتحكم بهذا التوتر الدرامي، مما يبقي الحبكة على درجة عالية من الجودة والصحة، وذلك لإكساب اللحن الدال مرونة جدلية في التعامل مع الشخوص زمنياً

---

[33] فوزي، مروان علي: المصدر السابق، ص 81-82.

ودرامياً، بالإضافة إلى أنه يستطيع استحضار شخصيات عبر مرئية ليؤكد وجودها في المشهد وارتباط الشخوص المرئية بها رغم عدم حضورها المرئي[34].

رابعاً: استخدام الموسيقا للتعبير عن المضمون الرمزي:

وفي هذه الحالة يكون المشهد محتوياً على مضمونين في آن واحد، أحدهما مباشر تدل عليه الصور في المشهد والحوار بين الشخوص، والثاني غير مباشر ويمثل المعنى الرمزي للمشهد ككل، أما المعنى المباشر فتعبر عنه الصور، وأما غير المباشر (الرمزي) فتتكفل الموسيقا بالتعبير عنه، وذلك عن طريق ما توحي به من معانٍ وتأثيرات في المشاهد تدل على أن المعنى المباشر يخفي معنى آخر رمزياً[35].

وينبغي التنويه هنا إلى أن هناك فرقاً كبيراً بين الرمز المرئي والرمز الموسيقي. فالرمز المرئي هو عادة شيء محدد يتخذ في ثقافة ما رمزاً لشيء أو فكرة أو مفهوم يرتبط به، ويدعى الرمز العقلي، مثل: صورة الميزان رمزاً للعدل، وشكل الصليب رمزاً للمسيح، والهلال رمزاً للإسلام، "أما الرمز الموسيقي فيعتمد في جوهره على ترجمة وصفية وصوتية للمضمون المراد مع مراعاة عاملي اللون الصوتي والنسيج الموسيقي المؤثرين في هذه العملية أكثر من غيرهما من أدوات المؤلف"[36].

ومن الأمثلة الحية على ذلك أحد المشاهد في مسلسل (دموع في عيون وقحة) لعمار الشريعي، هذا المشهد يصور مصر أثناء وبعد معركة أكتوبر التي انتصر فيها الجيش المصري على إسرائيل، وقد صاغ عمار الشريعي اللحن من مقام العجم المصور على درجة الجهاركاه، وكان اللحن في سرعة متوسطة، واستخدم إيقاعات نشطة، واستخدم عنصر النسيج الهوموفوني وعنصر النسيج البوليفوني، وأسلوب المحاكاة التبادلي بين الأصوات. أما الآلات فاستخدم منها آلات النفخ النحاسي وآلة الباصون، وآلة الترومبيت[37]، وهذه الموسيقا ترمز إلى النصر الذي تحقق في المعركة، وتجسد حالة النشوة والفرح بهذا النصر.

---

[34] فوزي، مروان علي: المصدر السابق، ص 83.

[35] كامل، حنان محمد: المصدر السابق، ص 93-94.

[36] فوزي، مروان علي: المصدر السابق، ص 97.

[37] محمود، هيثم سيد: المصدر السابق، ص 126.

خامساً: استخدام الموسيقا للتعبير عن المضمون السيكولوجي:

لعل الحوار (المونولوج أو الديالوج) يمكن له أن يكشف البعد السيكولوجي للشخصية، لكن هذه الوسيلة قد تسقط في التقريرية المباشرة، بحيث لا تشد المشاهد، أو حتى تنفره، ولذا يلجأ البعض إلى تجلية البعد السيكولوجي باستخدام الموسيقا، إيماناً منهم أن الموسيقا أقدر على إثارة المشاعر، وفي هذه الحالة يكون الحوار أو المشهد المرئي ككل مفسراً للموسيقا، وليس العكس، فمثلاً إذا كانت الشخصية رومانسية حالمة فإن طريقة المشي والتحرك وتعابير الوجه، والملابس قد تظهر هذا البعد، لكن الموسيقا يمكن لها أن تظهره بقوة أكبر، والأهم أنها تظهره بحيث يكون مؤثراً في المشاهد، وذلك باستخدام موسيقا هادئة ناعمة ذات إيقاعات خفيفة.

وتتداخل هذه الوسيلة مع الوسيلتين السابقتين، وهما اللحن الدال والتعبير عن المضمون الرمزي، لكنها تختلف عنهما من حيث أن التركيز يكون فيها على إظهار المضمون السيكولوجي تحديداً، إما لشخصية معينة، أو لحدث معين تمر به هذه الشخصية، وفي حين أن اللحن الدال ملازم للشخصية ومعاود الظهور معها، فإن اللحن المعبر عن البعد السيكولوجي لا يشترط فيه معاودة الظهور. وفي حين أن اللحن المجلي للبعد الرمزي يتناول إظهار ما يخفى من الشخصية أو المشهد كرمز البطولة مثلاً، فإن اللحن المعبر عن البعد السيكولوجي يقتصر على إظهار الرموز النفسية فقط. ويتضح ذلك في المثال التالي:

في مسلسل (دموع في عيون وقحة) يجند (جمعة الشوّان) في المخابرات المصرية، بهدف إرساله إلى إسرائيل للتجسس، وجمع معلومات من داخل إسرائيل تفيد في خطة المعركة (حرب أكتوبر)، وثمة مشهد يعرض فيه وجود جمعة مفرداً في غرفة في روما قبل السفر إلى إسرائيل، ولا شك أن جمعة في هذا المشهد تنتابه مشاعر الخوف الشديد والقلق.

وقد صاغ عمار الشريعي الموسيقا التصويرية لهذا المشهد على نحو يجسد فيه حالة الخوف والقلق، حيث صاغها من مقام الكرد على درجة العشيران بما يتناسب مع حالة القلق والخوف، وذلك باستخدام مسافتي الثالثة الصغيرة والخامسة الناقصة، كما استخدم إيقاعات سريعة وإيقاعات بطيئة، والتي من شأنها أن تظهر حالة التذبذب وعدم التوازن النفسي في

القلق[38]. فكانت الموسيقا في هذا المشهد هي الوسيلة الوحيدة المتاحة أمام المخرج لإبراز حالة القلق والخوف.

إن الأساليب الخمسة السابقة تستخدم فيها الموسيقا على نحو تكون فيه أساسية في العمل الدرامي، حتى أنها توازي الحوار نفسه في أهميتها، وتعمل الموسيقا في هذه الأساليب على التفاعل مع الكلام والصورة في المشهد، وثمة أساليب أخرى تستخدم فيها الموسيقا بحيث تؤدي وظائف ثانوية في المشهد الدرامي، حيث تكون مكملاً للحدث الدرامي بحيث تعمقه وتضاعف من أثره، وتتلخص هذه الأساليب فيما يلي[39]:

1- استخدام الموسيقا كتمهيد لمشهد أو موقف ما.

2- ظهور الموسيقا عند نهاية مشهد ما من أجل تأكيده وبلورة معناه.

3- استخدام الموسيقا لتجسيد حركة أو إيقاع مرئي أو مسموع، مثل محاكاتها أو مصاحبتها لحركة وقع الأقدام مثلاً.

4- استخدام الموسيقا بشكل برقي للتذكير بشيء سبق حدوثه.

5- استخدام الموسيقا لتحقيق التغيير العاطفي السريع لدى الجمهور.

6- استخدام الموسيقا والمؤثرات الصوتية بهدف إكمال الموقف الدرامي ولربط الحوار.

وهذه الأساليب جميعها، سواء كانت أساسية أم مكملة، تمثل وسائل إجرائية لاستخدام الموسيقا في العمل، وكل منها يؤدي وظيفة أو أكثر من الوظائف التي تناط بالموسيقا، غير أن المؤلف الموسيقي لا يشرع باستخدام هذا الأسلوب أو ذاك إلا ضمن استراتيجية أساسية يرتكز عليها، وهذه الاستراتيجية هي التي توجه الطرائق التي ستستخدم فيها الموسيقا. وثمة استراتيجيتان شهيرتان في مجال الموسيقا الدرامية وعادة ما يلجأ الموسيقي إلى استراتيجية واحدة منهما، وقد يزاوج بينهما إن رأى ضرورة لذلك حسبما تتطلب مقتضيات العمل الدرامي ورؤيته:

أولاً: استراتيجية التجسيد :

---

[38] محمود، هيثم سيد: المصدر السابق، ص 120-121.

[39] كامل، حنان محمد: المصدر السابق، ص 93-94.

يعمد الموسيقي في هذه الاستراتيجية إلى أن تكون الموسيقا مجسدة للمشهد بحيث تتطابق الموسيقا تطابقاً شبه تام مع المشهد، فمثلاً في مشهد يغلب عليه حالة الحزن تجيء الموسيقا بطيئة داكنة اللون الأوركسترالي الصوتي، وفي هذه الحالة تنهض الموسيقا بدور التثبيت المزاجي للمشهد. وهذه الطريقة سهلة التطبيق والتأليف الموسيقي، فما على المؤلف الموسيقي إلا أن يتمثل الحالة المزاجية للمشهد مستعيناً بالمخرج وكاتب النص، كما أنها لا تحوِج المُشاهد لمجهود ذهني عالٍ نظراً لتطابق الصوت والصورة.

ثانياً: استراتيجية التغريب :

يعمد المؤلف الموسيقي في هذه الاستراتيجية إلى التلاعب بقيمتي الشكل والمضمون، حيث يتمادى في الشكل إلى درجة ينتج معها تبايناً، أو تناقضاً، واضحاً بين المسموع والمرئي، إلا أن هذا البعد في الشكل، أي تباين الصوتي والمرئي، يكون بهدف الاقتراب من المضمون، وكلما كانت أكثر بعدا عن الشكل كلما كانت أكثر اقتراباً من المضمون، وذلك على نحو رامز، وهذه الاستراتيجية تحتاج من المشاهد إلى إعمال فِكره وخياله من أجل الوصول إلى نقطة التقاء الموسيقا والصورة في عمقهما المضموني.

وفي سبيل تطبيقه لهذه الاستراتيجية غالباً ما يلجأ الموسيقي إلى أسلوب استخدام الموسيقا على نحو تتناقض فيه مع الصورة، وإلى تكنيك اللحن الرمزي خلافاً لاستراتيجية التجسيد التي تركز أكثر على أسلوب تآلف الصورة والصوت.

وتوضيحاً لذلك لنأخذ مشهداً كلاسيكياً، وليكن مشهد معركة ضارية شرسة، ويستطيع الموسيقي عند معالجته الموسيقا تغريبياً أن يضع أغنية أطفال شهيرة، وحين يرى المشاهد ذلك يتساءل، وما علاقة أغنية الأطفال بالحرب"، أما في عملية تحليلها يمكن للمشاهد الوصول إلى ما تمثله، وذلك في أن "قسوة الحرب وقدرتها على إفناء الإنسانية، وعلى هؤلاء الجنود الذين كانوا يحلمون بالسعادة يوماً ما وليس الحرب". فالتغريب الموسيقي يكسب المشهد عمقاً دلالياً ونفسياً.

وتظل طريقة التغريب في الموسيقا أصعب بأضعاف، ذلك أنها تحتاج من المؤلف الموسيقي الوصول إلى عمق المضمون، ثم إيجاد الوسيلة للكشف عن هذا العمق، ولا يتقنها إلا صاحب موهبة عالية، وإلا ستضفي الموسيقا تفكيكاً على المشهد دون طائل.

الفصل الثالث

نبذة عن الموسيقي عامر ماضي

الفصل الثالث

نبذة عن الموسيقي عامر ماضي

- مرحلة البدايات
- مرحلة الدراسة
- مرحلة العمل والإنتاج

الفصل الثالث

نبذة عن الموسيقي عامر ماضي

يعد كل شيء في عامر ماضي فريدا في بابه، فحياته أشبه ما تكون بقصة مثيرة للخيال، إنها تعبق برائحة البدايات والتقدم على البدايات، مجاوزة البدايات، بدايات المكان الذي كان يتشكل في عمان باتجاه التقدم والتطور، بدايات الزمان، الزمان الذي كان ينبض بإيقاع الحياة، يبشر بحياة أخرى مختلفة.

تحرك عامر ماضي في منعطف التحولات، تحولات المكان والزمان، تحولات الوعي والثقافة العامة، تحولات الانتقال إلى مرحلة أكثر تقدما، أكثر حياة. وعاش في أسرة كانت تعي المنعطفات فدفعت بابنها تجاه المستقبل، انعطفت به تجاه التطور لا النكوص إلى الخلف. وكان أن صار قطبا بارزا من أقطاب الحركة الموسيقية في الأردن، قطبا لامعا فجر عبقرية الموسيقا التي ضبطت أعماقه منذ نعومة أظفاره في تلك الأسرة التي احتضنته، والبيت حيث مكانه الأول، مكانه العمّاني.

مرحلة البدايات:

جمعت أسرة عامر ماضي بين الأصالة والحداثة، عراقة الأصل والوعي المتطور. فقد قطن جده العقبة، هناك في الجنوب ؛ جنوب الأصالة والأصل، ولم يكن شخصا عاديا، فقد كان قاضيا عشائريا بارزا ومعروفا، حيث تردد اسمه في الكثير من الكتب التي تحكي سيرة الأصول، وتاريخ البلاد، ومنها كتاب "الأوابد" لـــ "روكس بن زايد العزيزي"، وما ذاك إلا لأنه كانت له بصمة واضحة ومميزة حيث كان يوصف بأنه قاضٍ (قرم)؛ أي قاضٍ متمكن حصيف، فلا يكفي القاضي أن يكون عدلا عدولا، إنما الأهم أن يكون قادرا على إحقاق الحقوق وإجراء العدل وتنفيذه، وهذا ما كان يتصف به الجد الذي وصف بالقرمية. وهذا البروز والتبريز للجد يؤصل لتميز الإبن والحفيد، فتلك عائلة لا ترتضي إلا أن تترك بصمة واضحة في كتاب التاريخ.

حفلت حياة الوالد بالعطاء والمغامرة. وهو من مواليد أواخر العقد الأول من القرن العشرين، والذي توفي عام 1984. نشأ الوالد في كنف الجد القاضي العشائري، وتطلّع لأن

يكون كأبيه فريدا مشاركا في صنع التاريخ. وكان له ذلك، حيث بدأ حياته في العمل مع الجيش الإنجليزي كمأمور إشارة. ولا شك أن هذا العمل يشكل مفارقة كبيرة، فهو ابن لقاضٍ عشائري تشرب القيم والمبادئ العروبية الأصيلة ذات الصبغة البدوية المحافظة، ومع ذلك نجده ينفتح على الحضارة، على التكنولوجيا التي هي أبعد ما تكون عن البيئة التي نشأ فيها، فأتاح له هذا العمل الإطلاع على ثقافة أخرى دون أن يتخلى عن ثقافته الأصولية، وأن يتفتح وعيه أكثر، كما مكنه من إحراز الخبرة العملية في مجال الاتصالات التكنولوجية. بالإضافة إلى هذا كله كان عمله مع الجيش الإنجليزي يقتضي منه التنقل من مكان إلى آخر، وبذلك يكون قد اطلع على المجتمعات المحلية في الأردن جميعا، الأمر الذي وسع من مداركه وأفق تفكيره وتفاعله مع الآخرين، لأن يقوم بدور فاعل في التطور. واستقر به المقام في عمان ليعمل في مؤسسة البريد الأردني. وكانت لديه الرغبة لإحداث تغيير إيجابي في هذه المؤسسة وتطويرها والمساهمة في هذا التطوير. وكان لخبرته العملية أثر جعله يوقد هذا التغيير، حيث أسس قسم التلغراف في هذه المؤسسة. وأتاح له هذا العمل فرصة التواصل مع السيد الأول في البلاد، الأمير عبد الله المؤسس، حيث كان يتلقى البرقيات ويقوم بتوصيلها، وعند تلقيه للبرقيات الخاصة الواردة للقصور الملكية كان يبلغها للقصور هاتفيا، وعندما يستدعي الأمر والضرورة كان يسلمها شخصيا للأمير عبد الله. وكان لهذه الصلة له بالأمير أثر كبير في حياته، أثر سيرسم ملامح مستقبله، إذ وقع في غرام فتاة شركسية الأصل، واسمها (خيرية عمر فخري تيف). والتي بادلته هذه المشاعر النبيلة، وعندما أراد تتويج هذا الحب بالزواج، والوصول إلى النهاية السعيدة، اعترضتهما القيود الاجتماعية، ورفض أخوها الأكبر أن يزوج ابنته شخصا غير شركسي. لكن الحب كان أقوى من كل القيود، فاعتزم العاشق تخطي العقبات، وما كان أمامه إلا أن يأخذها "خطيفة"، ويعقد قرانها خارج رضا أهلها، وقد قبلت هي بهذا التحدي وأن تضحي بكل شيء في سبيل البقاء إلى جوار حبيبها ومشاركته حياته، وإتمام مسيرة العمر ومشواره سوية.

وحين عقدا العزم على تنفيذ ما قرراه، لجأ العاشقان إلى القصر، واحتميا بأمير البلاد، الذي قدم لهما بدوره كل العون وبارك خطوتهما. وإزاء ذلك قرر أن يعقد قرانهما في القصر، بل وأصر إلا أن يكون شاهدا، فكان الأمير عبد الله الشاهد الأول على عقد القران الذي جرى عام (1939)، ومن شأن ذلك أن يوفر لهما الحماية التامة والضمانة للاستمرار في الزواج،

وأن لا يلجأ الأهل إلى التهديد والضغوطات على ابنتهم. وحسب هذه العائلة أنها نشأت وتكونت بإرادة أمير البلاد وحمايته، وهذا فخر لهم جميعا.

ولا شك أن مغامرة الأب والأم وعشقهما الذي تكلل بنجاح باهر أن يترك أثره في نفوس الأبناء، وأن يكون أساسا في تشكيل وعيهم ووجدانهم بأن الحب هو البداية، الحب بداية الأشياء، بداية الحياة، الحب بذرة كانوا هم أجمل ثمارها.

وبهذا، فإن الأسرة كانت سليلة مزيج فريد من نوعه، الأب بأصوليته العروبية العشائرية وانفتاحه الحضاري والثقافي، والأم الشركسية ذات الثقافة الخاصة الخصوصية. وقد كان لهذا التمازج الحضاري بين الأب والأم تأثير على عامر ماضي، في إبراز موهبته.

سكن الوالدان في جبل القلعة حي القيسية حيث ولد كافة الأبناء، أكرم، وأحمد، ووهيب، ووليد، ومحاسن، ومالك، وأخيراً عامر ماضي الذي ولد عام 1953 في هذا البيت. وانتقلت الأسرة إلى جبل الحسين، ومن ثم إلى جبل التاج. واستقر بهم المقام أخيرا في بيت غير مستأجر عام 1962، وذلك في بيتهم الواقع في شارع الهاشمي (شارع الملك عبد الله) وسط العاصمة.

كان لذاكرة المكان وإيقاعاته أثر في ذاكرة طفولة عامر ماضي، إذ ساعدت على تشكيل وعيه وإدراكه للأشياء والأصوات، حتى أصبحت رموزا تحتل مساحة كبيرة من روحه ووجدانه. وكان لسكن عامر ماضي في جبل التاج تحديدا، الأثر الأعمق في إدراكه السمعي للموسيقا وضبط أعماقه على إيقاعاتها. إنها ليالي جبل التاج الهادئة المؤنسة التي كان يتخللها عزف على الكمان لأحد جيرانه. وهذا ما ساعد على توقد مشاعره وألهب قلبه ليتلمس في أعماقه هذه الموهبة الدفينة، بحبه للموسيقا ولذة الاستماع إليها.

أما إقامتهم في شارع الهاشمي بالقرب من المدرج الروماني فقد كان لها بالغ الأثر في متابعة الحفلات الموسيقية التي تقام في المدرج، والتي تضم نشاطات موسيقية من شتى الأصقاع والبلدان، مما أعطاه سعة في الثقافة الموسيقية شرقيها وغربيها، وتدربت أذنه على التذوق أكثر وتعمقت في نفسه لذة الموسيقا.

لم تكن الأسرة بتركيبها الفريد بعيدة عن التأثير في شحذ موهبته واستخراجها من مكامنها، فقد كان الأب يجيد عزف العود، ولا تخلو مناسبة للعائلة إلا ويشارك بها في العزف على هذه الآلة. أما الأم الشركسية، فكانت تعزف آلة الأكورديون. ويمكن اعتبارها عازفة

محترفة على الصعيد الشعبي، حيث كانت تغطي بعزفها كل احتياجات "الفانتازية" الشعبية الشركسية.

في تلك الفترة، لم يكن للموسيقا شأن كبير وانتشار واسع كما هو الحال اليوم مع تطور نظم الاتصالات والثورة التكنولوجية، لكنها كانت موجودة وجودها الحي المباشر في حياة الناس.

يقول عامر ماضي بأن الموسيقا "كانت متواجدة في حياة الأردنيين حية وحيوية، إذ لا تكاد تمر مناسبة إلا والعود رفيقها وأساس إحيائها، وإن لم يكن ثمة عود، فكان التصفيق والغناء. وكان الناس يهتمون بوجود أحد يغني ويعزف الألحان، خاصةً لدى العائلات الميسورة، ممن لديهم القدرة على دفع أجور الفنانين، ويذكر في هذا الإطار الفنان (أبو إدريس الحلاق) واسمه محمد درويش الخليلي. وكان في هذه الفترة كذلك، ما يسمى "الجناكي"، ومفردها "الجنكية" وهي التي تحيي أعراس السيدات بمصاحبة عازفين من المكفوفين، ومن أهمهن (سميحة) و (كفى)"*.

جعلت هذه الأجواء عامر ماضي يتذوق الموسيقا كاستجابة شعورية وجدانية، أثرت على جميع حواسه التي أشبعت بتشرب الموسيقا كتجربة واقعية معاشة من تفاصيل حياته اليومية، فصارت خبرة إنسانية وجمالية، دون فيها الفكر الخالص والنشاط الحياتي. وكانت الموسيقا خلفية المشهد دائماً، حتى صارت له كالبيت لساكنيه، فدخل عالمها بالحب، وتلمس آفاقها الغنية حتى صارت بيته، وصار بيتها، دون أن يعلم في تلك الأونة هذا الدفين في أعماقه، موهبته التي كانت تعمل في داخله وتوجه سمعه وقلبه وروحه، دون أن يعيها، ودون أن تتكشف له أو يكشف هو عنها، ولكنها كانت تتشكل وتتطور. ومهما يكن من أمر، فإن أذن عامر ماضي لم تصقل بتشجيع أهله أو بتوجيههم، وإنما صقلت بالعيش اليومي، فحياة هذه الأسرة كانت كلها موسيقا، أبوه عازف العود وأمه عازفة الأكورديون، هذا بالإضافة إلى تأثيرات الأمكنة وتواجد الموسيقا فيها حية حيوية.

وعلى الرغم من أن اكتمال حقل الأذن وضبط الأعماق موسيقياً، لم يكشف النقاب عن الموهبة، ولم يكتشفها صاحبها ولا المحيطون به، إلا أنها كشفت بالصدفة، هذه الصدفة التي

---

* عامر ماضي، مقابلة شخصية، 2007/7/7.

كان لا يمكن لها أن تكون إلا في عائلة كعائلة عامر ماضي. فقد مال أخوه مالك للعزف، إلا أن والده لم يكن يشجع الفكرة ولم يتحمس كثيراً لها، وذلك بسبب رفض المجتمع لها، وإنقاص المجتمع من قيمة الموسيقا، فقد كان الناس ينظرون إلى الموسيقا نظرة دونية تقلل من احترامهم له، بل لا يحترمونه، ويعتبرونه حالة شاذة عن المجتمع وسويته، وما شاء الوالد لابنه مالك أن ينظر الناس إليه هذه النظرة، ولكنه رغم ذلك، وهو المتفتح المنفتح على الحضارة بحكم عمله منذ البداية، وبحكم زوجته ذات الأصول الشركسية، لم يمانع في أن يتعلم مالك العزف، ولم يقف عقبة في طريقه. فكان عزف مالك على العود هو الصدفة التي واجهت عامر ماضي بحقيقة موهبته الموسيقية العالية، فعندما كان يعزف مالك أمامه تأخذ عامر ماضي الموسيقا التي يسمعها بأذنه المدربة المصقولة، فيصحح الأخطاء الموسيقية التي يرتكبها مالك ويخطئ بها، وهي أخطاء تتصل باستخدام الأصابع، والتعامل النغمي والإيقاعي مع الألحان، كان يصحح أخطاء أخيه بالفطرة وكأنه عازف محترف.

وبعد أن لامس عامر الموسيقا في داخله، بدأ بالعزف والدندنة. وبمرور الوقت انتظم بالدراسة لتعلم العزف على العود في عام 1968على يد الأستاذ عبد الكريم عوض، الذي كان يعمل في المركز الوطني (وهو مركز ثقافي يقع بالقرب من دخلة سينما عمان ويدرس الموسيقا والطباعة وغيرها)، فدرس عليه العزف على العود وكذلك النوتة، والتي اكتشف فيما بعد أنها نوتة تركية.

أما المدرسة فلم يكن لها أي دور ولا تأثير في مسيرة حياته الموسيقية، بل على العكس من ذلك، كان لها دور سلبي إذ لم يكن يجرؤ على الإعلان عن موهبته والإفصاح عن تعلقه بالموسيقا وطموحه فيها، وذلك لما قد يجره مثل هذا الإفصاح من الانتقاص من منزلته وقيمته الشخصية بحسب النظرة السائدة في المجتمع.

مرحلة الدراسة:

رأى عامر ماضي أنه لن يكون ذا شأن وتأثير إلا بالجمع بين الموهبة الفطرية وبين العلم الذي لا بد سيوسع مداركه وثقافته الموسيقية وسيمنهجها لتوضع بالاتجاه الصحيح لها، الاتجاه الذي يطمح إليه، ويتوق إلى إنجازه، التجأ إلى الدراسة، إذ لم يكن من البداية يطمح بالشهرة، قدر ما كان يطمح إلى البناء والارتقاء بالموسيقا الأردنية.

التحق عامر ماضي بالمعهد الموسيقي الأردني عام 1972، وعلى الرغم من أنه بدأ طالب عود على عبد الكريم عوض، إلا أنه اتجه إلى آلة التشيللو على يد المرحوم يوسف نصرة، وكان المعهد يضم في هيئته التعليمية آنذاك أمثال يوسف نصرة ــ تشيللو وكونترباص، الياس فزع ــ نظريات وقراءة موسيقية، أنطوان حجار ــ نظريات الموسيقا العربية، رضوان المغربي ــ موشحات، عبد الحميد حمام ــ تحليل وتاريخ الموسيقا، هاله نسيبة ــ بيانو، فؤاد ملص ــ كمان، وفي الحقيقة كان لهذه النخبة المتميزة من المدرسين كبير الأثر في تمكين البدايات الموسيقية الأكاديمية لدى عامر ماضي وغيره من زملاء الدراسة في المعهد آنذاك مثل: علي أبو خضرة، مالك ماضي، نبيل الدرّاس، نبيل الشرقاوي، نصري خالد، محمد هزّاع، موسى أبو نجية، محمد فضل.

اعتزم عامر ماضي إكمال دراسته للموسيقا هو وأخوه مالك ماضي، فالتحقا بالمعهد العالي للموسيقا العربية- أكاديمية الفنون في القاهرة، ومرة أخرى يطل وجه والدهما الذي كان له أثر بالغ في نجاح ابنه ومواصلة مسيرته الفنية، فيظهر شخصاً مثقفاً سابقاً لأبناء جيله بانفتاحه الفكري والثقافي، وعلى الرغم من قسوة التقاليد الاجتماعية، يسمح لاثنين من أبنائه بالسفر إلى القاهرة لدراسة الموسيقا، وكان فخوراً بما أنجزاه غير ملتفت لتقولات المجتمع التي تصل حد إلصاق العار.

في السنة الأولى من انتظامه الدراسة في المعهد العالي للموسيقا العربية في القاهرة حصل على الدبلوم الموسيقي (ثانوية موسيقية)، ثم ثابر أربع سنوات وحصل على درجة البكالوريوس في الموسيقا اختصاص آلة التشيللو وبتقدير ممتاز، وقد تخرج عام 1979. شكلت له هذه الفترة فرصة التعرف إلى الموسيقيين الكبار في القاهرة كما أتاحت له المجال للتعرف عن كثب على الموسيقا العربية وأهم الأعمال والعروض الموسيقية والفنية. ويقول عامر ماضي جازماً إنه "لم يكن ثمة طالب مصري أو عربي شاهد مسرحيات أكثر مني، وذلك بسبب حبي للمسرح والموسيقا، ومما ساعدني على ذلك أن أسعار التذاكر كانت تشجيعية لطلبة المعاهد الفنية"*.

*عامر ماضي، مقابلة شخصية، 2007/7/15.

وخلال فترة الدراسة، سواء في الأردن أو في القاهرة، واصل عامر ماضي إبداعاته في التلحين، فقد تفتحت موهبته في التلحين مبكراً جداً، حيث بدأت بعد شهر واحد من التزامه الدراسة على عبد الكريم عوض في تعلم العزف على العود. فقام بتلحين أغنية من مقام الهزام، ونوتها بنفسه وطلب إلى أستاذه عبد الكريم عوض أن يعزف النوتة للتأكد من أنها صحيحة الكتابة، فكانت كذلك بالفعل، فتثبت محاولته الأولى في التلحين مقدرته وموهبة العالية، من حيث كانت مبكرة جداً في الظهور عملياً وبشكل سليم وبنجاح منقطع النظير، وواصل بعدها محاولات التلحين التي كشفت عن إبداعية باهرة.

وكما بدأ مبكراً بالتلحين بدأ مبكراً بالتوجه إلى الموسيقا الدرامية وأول إنجاز له في هذا الصدد كان بمشاركته في مسرح الواصفية، حيث قدم لوحة غنائية (يا حاملة الجرة) في مسرحية لفؤاد الشوملي، وذلك في عام 1971.

كما لحن عامر ماضي خلال دراسته في القاهرة، العديد من الأغاني لكثير من المطربين الأردنيين المعروفين أمثال: إسماعيل خضر، فهد نجار، صبري محمود، سهام الصفدي، فؤاد حجازي، وغيرهم. شكل هو ومجموعة من زملائه (سامي خوري- عود، حسن الفقير- ناي، الياس عوالي- قانون، أنطون شمعون- كمان، محمود هنا- رق عامر ماضي- تشيللو) فرقة أوتار عمان الموسيقية. وفي إحدى إجازات الصيف عمل ماضي على الموسيقا الدرامية لمسرحية (الفرافير)، من إخراج فتحي عبد الرحمن، أحد زملائه الذين كانوا يدرسون معه في القاهرة.

وعندما رأى في نفسه ميلاً للموسيقا الدرامية، واصل متابعة المسرح والموسيقا المسرحية، وتشكلت لديه صداقات مع المسرحيين، وهكذا فإن هذا الاهتمام والمتابعة الدؤوب لكل ما يعرض على المسارح، وعلاقته بالدارسين للمسرح والدراما أسهمت في تكوين حصيلة ثقافية ومعرفية شكلت البذرة اللازمة للانطلاق باتجاه الموسيقا "الدرامية".

مرحلة العمل والإنتاج

بعد تخرجه من القاهرة، عاد عامر ماضي إلى الوطن وعمل في إذاعة المملكة الأردنية الهاشمية لمدة أربعة عشر شهراً، أعد خلال هذه الفترة موسيقا لمسلسل "أميرة

سجلماسا" الإذاعي من تأليف سليمان المشيني وإخراج موسى عمار، وبعد ذلك ترك العمل في الإذاعة ليتفرغ للعمل الخاص من تلحين وتدريس وإدارة لمؤسسة أضواء الفن الذي حل بها شريكاً لصالح السقاف، وواصل في الثمانينات إعداد الموسيقا الدرامية للمسلسلات الإذاعية، ومنها مسلسل كان يؤرخ لـ (أبو خليل القباني)، وكان ينجز كل عام عملين أو ثلاثة أعمال على مدار خمس سنوات، إلى أن توقف منتج هذه المسلسلات (إحسان عماشة- استوديوهات الأراضي المقدسة). كما أنه لحن الكثير من إشارات مسلسلات الأطفال: (سنبل، زيكو العجيب، دكان الألعاب، مكارم الأخلاق).

أما أول عمل تلفزيوني له فكان (فيروز والعقد) والذي كانت إشارته (عذّب الجمال قلبي) اشتهرت كأغنية تغنى بها الناس وحفظوها، ثم توالت بعد ذلك أعمال كثيرة.

إضافةً إلى إنجازاته ودورها الفاعل في تطوير الموسيقا في الأردن، كان لعامر ماضي طموحات أخرى في إطار نشاط الحركة الموسيقية الأردنية، فقد ساهم في تأسيس رابطة الموسيقيين الأردنيين عام (1980)، التي تم انتخابه رئيساً لها على مدى ست دورات متتالية، كانت الرابطة فيهما نموذجاً يحتذى به للنشاطات الموسيقية المختلفة والتي تكللت بتأسيس فرقة النغم العربي، وقدمت الفرقة الكثير من الأعمال الجادة والهامة حيث شكلت بادرة مهمة ومتميزة لإحياء التراث الموسيقي العربي، وفرقة اوركسترا الصغار التي لاقت إقبالاً جماهيرياً غير متوقع من الكبار والصغار. وكان لعامر ماضي دور مهم في تشكيل نواة أول أوركسترا أردنية في قسم الموسيقا بجامعة اليرموك، والتي قدمت أول حفل لها في الحادي عشر من أيار عام 1984 على المسرح الرئيسي في المركز الثقافي الملكي. ومن الجدير بالذكر أن عامر ماضي عمل مدرساً لآلة التشيللو في جامعة اليرموك وفي المعهد الوطني للموسيقا.

حين برز عامر ماضي في التلحين الغنائي والدرامي وأثبت جدارة في عمله مع رابطة الموسيقيين الأردنيين، لم يكن بعيداً عن أعين مؤسسة أضواء الفن المسرحية التي استقطبته، فأسس فيها فرعاً تربويا هو (مركز دار الفن)، وأطلق على خطها المسرحي بعد فترة اسم (مسرح الفوانيس).

كان مسرح الفوانيس مما يناسب طموحات عامر ماضي في الارتقاء بالوعي والثقافة الموسيقية، إذ تعتبر الموسيقا والغناء عنصراً أساسياً من عناصر العمل المسرحي في مسرح الفوانيس وهو يعدها محطة هامة في مسيرته الفنية، إذ قال "إنها تجربة مميزة تحقق ذاتي الفنية على أكمل وجه"*.

وقد اتخذت أسرة مسرح الفوانيس منذ بداية مسيرتها نهجاً خاصاً بها، اعتمد على حقيقة أن المسرح هو أبو الفنون، وبالتالي فإن جمع الموسيقا، والشعر، والفنون التشكيلية والرقص والغناء والأزياء، واستخدام الوسائل السمعية والبصرية الحديثة، يمثل استخدام جميع وسائل التعبير بطريقة فنية جمالية(40).

قدم مسرح الفوانيس عدة مسرحيات كانت الموسيقا أساسية في نسيجها، ولذا كان دور عامر ماضي أساسياً في هذه المسرحيات حيث أعد موسيقاها ولحن أغانيها، وأن جزءً غير يسير من نجاح هذه المسرحيات أو فشلها لا بد وأن يلقى على عاتقه.

مع نهاية القرن العشرين وحتى الآن استقر الأمر بعامر ماضي للعمل الخاص في مجال الإنتاج الفني، وجنباً إلى جنب لا يزال حريصاً على تأليف أعمال في القوالب الموسيقية العربية التقليدية الآلية والغنائية على سبيل المثال: كتاب السماعيات واللونجات، والقرص المدمج "نمنمات عمانية" والذي يضم مجموعة من الموشحات، ويعد حالياً لتقديم قرص مدمج يحتوي مجموعة من المواويل.

---

* عامر ماضي، مقابلة شخصية، 2007/7/17.

(40) الخطيب، إبراهيم فائق: صوت الشعب 1984/4/7.

الفصل الرابع

تحليل الأعمال الموسيقية

الفصل الرابع

تحليل الأعمال الموسيقية

- موسيقا الإشارة
- موسيقا الفواصل
- موسيقا خلفية المشهد
- موسيقا المشهد
- اللوحة الأولى، مطهر الأولاد
- اللوحة الثانية، بائع المرايس
- اللوحة الثالثة، بائع السوس
- اللوحة الرابعة، بائع الجرائد
- اللوحة الخامسة، الحكواتي

الفصل الرابع

تحليل الأعمال الموسيقية

يتناول الباحث في هذا الفصل بالتحليل بعض الأعمال الموسيقية التي دخلت في مجالات الدراما الإذاعية والتلفزيونية والمسرحية، إذ أنه ليس من اليسير أن نلم بتحليل كافة أعمال عامر ماضي الموسيقية، وذلك لكثرتها حيث ألف في هذا الميدان موسيقا ما يزيد عن 71 عملاً درامياً على النحو الذي يظهر في جدول تلك الأعمال التي جمعها الباحث من أرشيف عامر ماضي نفسه أو من المصادر الأخرى، أو التي استرجعها كونه شارك في جزء ليس بقليل منها ولا زالت حية تنبض في ذاكرته. وقد ضمت هذه الأعمال ألحاناً كثيرة تراوحت بين الافتتاحية المسرحية، والأغنية المسرحية، والمشاهد الاستعراضية، والإشارة التلفزيونية والإذاعية، والموسيقا التصويرية، والأغنية الدرامية، والمواقف الموسيقية الدرامية. هذا بالإضافة إلى تلك المؤلفات الموسيقية التي لم تدخل في إطار هذه الدراسة من قوالب الموسيقا التقليدية، مثل اللونجات والسماعيات، ومجموعة الموشحات "نمنمات عمّانية"، التي ورد ذكرها سابقاً، بالإضافة إلى أغانٍ لمطربين أردنيين، وأناشيد بعض الجامعات الأردنية، وأغاني الأطفال (انظر ملحق رقم 1 جدول أعمال عامر ماضي).

ولعل نظرة فاحصة في هذه الأعمال تشير إلى أن ماضي قدّم في العديد من الأعمال الدرامية ألحاناً تحمل مضامين ومفردات إبداعية خاصة به، فعلى سبيل المثال استخدم في أعماله المقامات العربية والغربية بالإضافة إلى المقامات التي يندر استخدامها في أيامنا هذه مثل مقام الزنجران في أغنية الحرباء، وأثركرد في أغنية طارد عطارد، والنكريز في أغنية أمر الخمر، كما استخدم علامات التحويل والتلوين الكروماتيكي كما في أغنية النحل وأغنية فرجٌ فرجٌ (انظر الملحق رقم 3).

وتبقى أعمال ماضي في الموسيقا الدرامية مؤشراً على مدى اهتمامه بهذا النوع من الموسيقا، وسيركز الباحث هنا على دراسة وتحليل المجالات الدرامية لموسيقا عامر ماضي.

موسيقا الإشارة

تنوعت موسيقا الإشارة عند عامر ماضي ما بين الافتتاحية المسرحية والإشارة التليفزيونية والإذاعية وبرامج الأطفال، ونلاحظ بوضوح جهوده الإبداعية لتهيئة الجو العام للعمل الدرامي. ويبدو أن معظم الأعمال الدرامية التي عمل عليها عامر ماضي تعالج في مضمونها القضايا الاجتماعية، وبالتالي لا بد من انعكاس هذا المضمون من خلال تلك الموسيقا التي تحاكي في مضمونها أيضا الأبعاد الاجتماعية المختلفة ، فهي عاطفية درامية هزلية، تكون مرحة أحيانا وحزينة أحيانا أخرى، نشطة وخاملة.

يعتمد عامر ماضي في وضع موسيقا الإشارة على مبدأ القراءة الأولية للنص الدرامي ومناقشته مع الكاتب والمخرج كأساس. فالمضمون اللغوي لإشارة مسلسل "أيادي في الظلام" للمخرج سالم الكردي، ذو طابع درامي كما تدل كلمات الإشارة:

هالإيـــــدين الخفيـــــة   المليانه ألم وشرور
بتقـــضي ليـــالي ملهيــه   بتلعب بقلب مكسور
هالإيـــــدين الخفيـــــة   المليانه ألم وشرور
إيـــدين بتلعـــب بالنـــاس   والشوك معبي دربا
تسقيهن من مر الكـــاس   وما تخلي حدا يحبا
بس الناس اللـــي ورودا   ياسمين بيضحك للفل
بتكتب عـــذراعا وجـــودا   وين ما تروح وين ما تحل
يا قلوب بتكتـــب للنـــاس   اجمل قصة وحكاية
قصة من حب واحـــساس   ضلت للكل رواية

وبما أن أحداث المسلسل تدور حول الصراع بين الخير والشر بشكل عام، ويرافق هذا الصراع أحداث رومانسية وعلاقات تحمل مضامين القيم الاجتماعية، إضافة إلى أحداث ملاحقة ونشاطات شُرَطيّة "بوليسية"، فقد استخدم ماضي في موسيقا الإشارة العديد من الأدوات والعناصر الموسيقية لتأكيد الحس الدرامي حول صراع الخير والشر، وتجسيد مشاعر الحب والألم والحزن وحتى مشاعر الظلم والفرح والجمال التي ستظهر داخل مشاهد

المسلسل، بحيث صاغ اللحن من نسيج أوركسترالي باستخدام أصوات الوتريات وآلة الأوبوا واستخدم التوزيع الآلي والبوليفوني، كما عهد بالغناء للمطرب الأردني أحمد رامي صاحب الصوت الرخيم والمساحة العريضة ليؤدي اللحن.

موسيقى إشارة مسلسل
ايادي في الظلام

موسيقى والحان: عامر ماضي

8

15

ا نه يا الما يه في خ ــــ نل دي إي هال

21

ـــــ يا ل ضي تق ر رو وش ــلم ا نه يا الما يه في خ ــــ نل دي إي هال ر رو وش ــلم

27

ــــ دي إي هال سور مك لب ق ب عب بتل يه هي مل ــلي يا ل ضي تق ــلي ـــــ

33

ر روــوش لم ا نه يا الما يه في خ نال دي إي هال أن ـــ

40

47

نامن بال عب ــتل نب دي اي

53

ح لي تخل ما كاس ــال ر م من هن ــقي بتس يا در ــبي ب ع كم الشوو

59
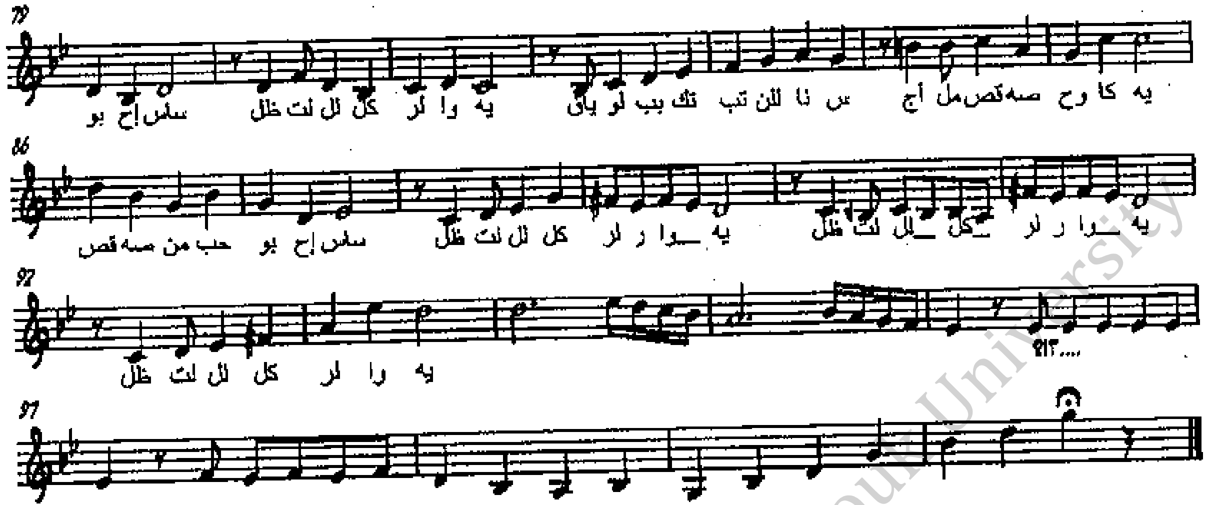
فل لل حك يض تبي مي يلس دا ورو اللي سال نا الن بس يا حب داي

66

ك ت بب ــقلو با ب قلو يا تحل ماووين ح ترو ما وين دا جو عاو را عذ تب بتك

73

حب من صد قص به ـــــ كا وح ــصه قص ل م أج صه قص مل أج من ـــــ نا ال تب



نموذج (1): أغنية "هالإيدين الخفية"/ مسلسل ايادي في الظلام

يقع الحوار الموسيقي والغنائي في مقام النهاوند على درجة اليكاه، إلا أن هناك تحررا من إظهار المقام بشكل واضح، إذ يتم الانتقال من جنس الكرد على "الدوكاه" إلى النهاوند على اليكاه فالحجاز على "الدوكاه" من خلال استخدام عُرَب وعلامات تحويل عرضية، وهذا ما يدعو إلى الانتقال بسلاسة من عبارة إلى أخرى في مجمل المقامات المذكورة. جاءت القفلة تامة في مقام نهاوند على اليكاه مع "أربيجيو" على مدى "أوكتافين" لسلم "صول" الصغير أي "نهاوند اليكاه". كما استخدم الإيقاع اللحني لإعطاء النسيج الموسيقي لوناً أوركسترالياً يعبر عن اختلاف المواقف الدرامية داخل العمل، إضافة إلى استخدام السرعة المتوسطة، مع بدايةٍ ونهايةٍ بطيئتين، بما يعمل على تجسيد الجو العام للمسلسل.

أما في مسلسل "حكاية أغنية" فالعمل كان مختلفاً بعض الشيء، إذ كان العمل يتطلب وضع إشارة خاصة بكل حلقة من حلقات المسلسل، وهذا ما أملاه مسمى المسلسل ومضمونه إذ لكل أغنية من أغاني المسلسل حكاية خاصة بها.

عمل عامر ماضي في إشارات هذا المسلسل على إعادة صياغة الأغنية التراثية مثل: قل للمليحة (وحكايتها أنها كانت أول إعلان مغنى ويروج للخمار الأسود).أغنية يا "ماريا"، "الروزنا"، "سليمى"، "عطشان يا صبايا"، "يا بهية"، "زوروني كل سنه مرة"، "عالأوف مشعل" وغيرها. وفيما يلي نص كلمات الأغنية ولحنها:

عالأوف مـــشعل أوف مـــشعلاني	أنا ما حاكيته هو اللي تبلاّنـــي
ماني محاكيته تـــا يــصفيلي نيتــه	وانـــا مـــستنيته ليـــوّن الأوان
مشعل يا روحي يا مداويلي جروحي	لاخذك واروح عـــبلاد اليمـــان
العين كحـــلا والحواجـــب أحلـــى	من غير أهلا ودعـــت الخـــلان
أنا شفت واحد جايبني مـــن بعيـــد	جيت انا أهرب ما طلع بايـــدي
قلـــي الوثيقـــة ناولتـــه مجيـــدي	أخذ المجيدي وقال انت فراري

عالاوف مشعل

عامر ماضي

6

صولو ناي

11

16

23

غناء المذهب

غناء المذهب

28

نموذج (2) : أغنية ع الأوف مشعل/ موسيقا الإشارة لمسلسل حكاية أغنية

في حلقة أغنية عالأوف مشعل، استخدم عامر ماضي أسلوب التنويع وأضاف خطاً لحنياً مرافقا كتوزيع كونترابنطي (Counterpoint) للحن الأغنية، وجعل هذا العمل الموسيقي كإشارة الحلقة، وبعد ذلك استخدم اللحن الشعبي من خلال أدائه بشكل حر كموسيقا تصويرية في عدة مواقف درامية منها مشهد الضابط وهو يفكر فيما سيفعله بموضوع الرجال الفارين من الخدمة في الجيش لمساعدة الأتراك في الحرب العالمية الأولى، وكذلك في مشهد الأرض الجافة القاحلة عندما يسقط عليها المطر، واستخدمها أيضاً في المشهد الذي يظهر مشعل وزوجته جالسين وهي تخيط له ثوبه ويتفكران في أمور حياتهما، وقد ساعد مقام الحجاز، الذي صيغ اللحن منه، في تعميق الجو الدرامي لهذه المواقف، وفي نهاية الحلقة تقدم الأغنية بكل تفاصيلها بعد إعادة صياغتها، وإضافة التوزيع والتنويع، والمعالجة الإبداعية والدرامية كإشارة النهاية للحلقة.

أما افتتاحية مسرحية "دم دم تك" فتبدأ بأغنية "اسمينا لعبتنا دم تك"، ونصها:

أســـمينا لعبتنـــا دم تـــك   دم تـــــــك دم تـــــــك

قريتنـــا قريـــة أفـــراح   نغضب نطرب نبكي نضحك

أســـمينا لعبتنـــا دم تـــك   دم دم دم تك دم تك دم تـــك

قريتنـــا قريـــة أفـــراح   تنتظـــر الآتـــي يأتيهـــا

كي يجلب زيتاً مع مصباح   ويـــشج العتمـــة يطفيهـــا

قد لا يكون من الصعب اكتشاف رمزية هذه الأغنية، فعنوانهـا يـوحي برموزهـا، فالكلمة الأولى "أسمينا" تعني بأن هناك مجموعة من الناس قاموا بفعل التسمية، وكلمة "لعبتنا" بالمعنى المباشر هنا هو مسرحيتنا، وبالمعنى الأعمق قليلاً تدل على حرفية هؤلاء الناس في هذا المجال، أما كلمة "دُم" بضم حرف الدال، فهي مصطلح موسيقي إيقاعي، يدل على النبرة الإيقاعية القوية، وهي ترمز هنا للشخص القوي، وكلمة "تـك" هـي المـصطلح الموسـيقي الإيقاعي الذي يدل على النبرة الضعيفة في الإيقاع، فترمز في العمل إلى الإنسان الـضعيف، من هنا فإن المسرحية تتحدث عن الشخص القوي والشخص الضعيف، والمقـصود الـسلطة والعامة.

أسْمَيْنا لُعْبَتْنا دُمْ تَكْ

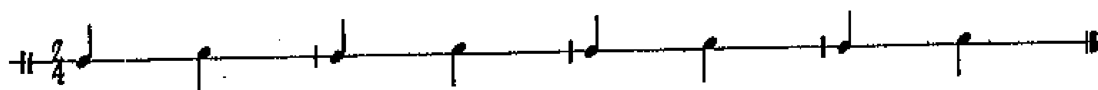
عامر ماضي

صولو عود

Fade Out

نموذج (3): أغنية "أسمينا لعبتنا دُم تك" / مسرحية دم دم تك

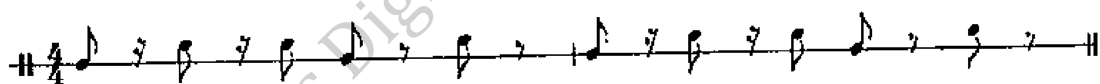
يلاحظ أن الأغنية حيوية راقصة، تعتمد فكرة القوة والضعف من خلال استخدام الميزان الثنائي، وإيقاع "الفوكس"؛



نموذج (4): إيقاع الفوكس

إضافة إلى استخدام مقام النهاوند على درجة الراست، والنغمات القوية في المقام مثل درجة الركوز "الدرجة الأولى ، نغمة Do"، وغماز المقام ـــ "الدرجة الخامسة ـــ نغمة Sol" للتعبير عن القوة المطلقة والمتسلطة لدرجة الاستقرار، والقوة المسيطرة لنغمة الغماز على اعتبار أن الضعيف يملك قوة، لكنها غير فعالة بوجود القوة المتسلطة، وهذه إشارة رمزية على قوة الشعب.

تم استخدام مقام النهاوند في موسيقا المذهب من مازورة رقم 1 وحتى مازورة رقم 30 وأدخل الضحك البشري من خلال الغناء كإشارة للفرح في المازورتين 17 و 18، ثم في الموازير من 31 – 34 تم استبدال الميزان بالرباعي، وإيقاع "شفتتلّي".



نموذج (5): إيقاع شفتتلي

وكذلك غناء كلمتي "دُم" و "تك" بنغمتي "دو" و "صول" للانتقال إلى "فتحة" مقام البياتي على درجة النوا، التي بدت واضحةً في الموازير 35 – 42، وبعدها في الموازير 43 _ 48، إذ يعود لمقام "النهاوند ذو الحساس" صعوداً نحو النغمات العالية لغناء الكلمات " كي يجلب زيتاً مع مصباح ويشجّ العتمة يطفيها"، مقفلاً اللحن بدرجة الكردان وبما يعبر عن الأمل بالتغيير. وهذا الفعل ينسجم مع مبادئ مسرح بريخت الذي يحث على التغيير.

وفي نموذج آخر لموسيقا الافتتاحية قدم ماضي موسيقا آلية لمسرحية رحلة حرحش والتي استفاد فيها من موسيقا شهرزاد لكورساكوف (Nicolay Rimsky Korsakov) على اعتبار أنها أصبحت من الموروث السمعي الشعبي بعدما استخدمتها الإذاعة المصرية في برامجها لمدة طويلة.

إفتتاحية مسرحية رحلة حرحش

عامر ملاسي

إيقاع الوكس

ADLIB

TEMPO

إيقاع كراتشي

إيقاع وحدة كبيرة

إيقاع الوكس

ADLIB

نموذج (6): موسيقا افتتاحية مسرحية رحلة حرحش

أما موسيقا وأغنية الإشارة للمسلسل الكرتوني "روكي راكات" فقد صاغها عامر ماضي بأسلوب مشوق للأطفال كما للكبار. وفيما يلي كلمات الشارة واللحن:

روكي راكات روكي راكات

يــــا فتيـــــان ويــــا فتيـــــات هيا نسرح في الخيالات

روكي راكات روكي راكات

روكي راكات روكي راكات

عنـــد وقـــوع المـــشكلات يوجد حلاً في لحظات

روكي راكات روكي راكات

روكي راكات روكي راكات

مهمـــا كـــان الامـــر محـــال الحل يأتي في الحال

روكي راكات

عامر ماضي

نموذج (7): موسيقا إشارة المسلسل الكرتوني روكي راكات

فجاءت الموسيقا بلحن يجمع بين مجموعة من المقامات الرزينة، وهي مقام النهاوند والسلم الخماسي ومقام الطرزنوين، وعلى الرغم من محدودية المدى الزمني عموماً في شارات مسلسلات الكرتون إلا أنه استطاع أن يتعامل على الصعيد المقامي مع المقامات الثلاث المذكورة آنفاً بيسر وسلاسة وعلى نحو تخدع فيه أذن المتلقي بحيث لا يشعر بتغير المقام. وباستخدامه الميزان الثنائي وإيقاع الفوكس السريع، أضفى على الإشارة حيوية وجعلها تعبر عن الإثارة والمغامرة والمرح في آن معاً لتنسجم مع الجو العام للمسلسل.

موسيقا الفواصل:

وهي الموسيقا التي تقع بين مقطعين مرئيين، أو بين مقطعين سمعيين لسد فجوات الصمت والربط المنطقي بينهما. ومثال ذلك موسيقا الفاصل للمسلسل الإذاعي ساساروقة من إخراج نصر عناني، والذي يتناول هجرة الشركس إلى المنطقة من خلال شخصية ساساروقة، هذه الموسيقا اقتطفها عامر ماضي من موسيقا إشارة المسلسل نفسه، وأضاف عليها بعض التنويعات مع إبطاء السرعة لتعمل على سد الفراغ وتحويل الجو الدرامي العام بين بعض المقاطع السمعية، والملاحظ أن ماضي اقتبس جملة موسيقية من رقصة شيشانية تدعى "شيشن" وأخرى تدعى "وجّ" وبنى عليهما موسيقا هذا المسلسل مستخدماً آلة الأكورديون ليضفي عليها الطابع الشركسي والذي يتماشى مع الطابع الدرامي العام للمسلسل.

عامر ماضي

ساساروقة

Accordion

Strings

Violoncello

pizz

Contrabass

5

Accord.

Str.

Vc.

Cb.

9

Accord.

Str.

Vc.

Cb.

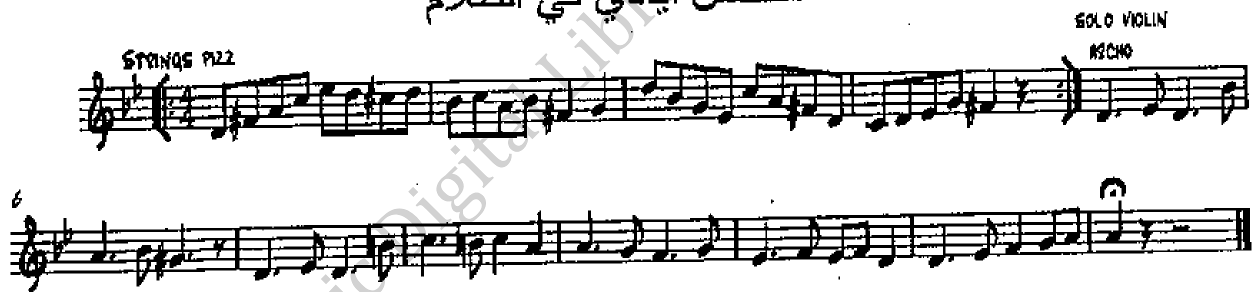
نموذج (8): موسيقا فاصلة للمسلسل الإذاعي ساساروقة

وفي مثال آخر وضع عامر ماضي موسيقا الفاصلة في "مسلسل أيادي في الظلام" بين مشهدين مختلفين، الأول تظهر فيه أخت عادل عندما أخبرت والدتها بأن أخاها ذهب إلى المدينة ليرى حبيبته نسرين، ويظهر الغضب على وجه الوالدة بينما تعبر عن غضبها بالكلام، ثم يتغير المشهد والموقف الدرامي من حيث المكان والشخوص والحالة النفسية، إلى عادل وهو يسير باتجاه بيت نسرين على أمل لقاء حبيبته، فتبدأ الموسيقا بمقام الحجاز على درجة الدوكاه، وبنغمات منقورة بالإصبع (Pizzicato) من الوتريات تعبيراً عن وقع خطى عادل، وعندما تقع عينه على نسرين تتغير الموسيقا إلى جملة رومانسية من مقام الكرد وبآلة الكمان تعزف بالقوس (Archo) وبانسيابية تعبر عن الحالة النفسية لعادل وتصف الموقف الدرامي بين المشهدين وتحلله.

موسيقى الفاصلة

مسلسل أيادي في الظلام

عامر ماضي



نموذج (9): موسيقا الفاصلة في مسلسل أيادي في الظلام

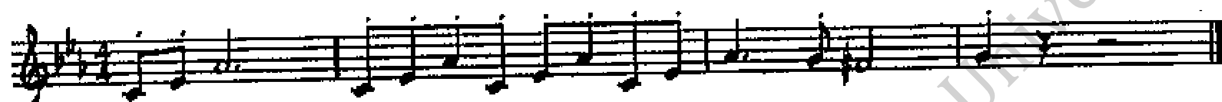
وقد يكون الفاصل بين مقطعين من أكثر المواضع الحساسة للموسيقا التصويرية، إذ أنه يشكل محكاً فعلياً لمقدرة المؤلف الموسيقي وإتقانه لفنه، فالانتقال من مشهد إلى آخر عادة ما يكون نقطة تحول في المكان والزمان والشخوص. ويزداد الأمر حساسية إذا كان التحول من مشهد إلى مشهد يناقضه. وثمة مثال على ذلك من أعمال عامر ماضي يظهر فيه الانتقال من حالة التواصل والحديث المتبادل إلى حالة الشرود وتحليل الأحداث، وذلك من مسلسل "خطوات الليل" للمخرج سالم الكردي.

ويستخدم فيه ماضي "الضربات الموسيقية الدرامية" كفاصل لمشهد اللقاء الذي جمع ضابط المخفر مع شيخ المسجد، وذلك عندما سأل الضابط الشيخ عن انطباعه عن بسام، فكان الانطباع إيجابياً جداً، وعندما سأله عن رأيه في من له مصلحة في إيذاء بسام أجابه الشيخ:

"المختار"، وعندها أشاح الضابط وجهه، وشرد ذهنه، فأصبح شيخ المسجد خارج المشهد، وقال الضابط في نفسه " معناها كلام بهجت صحيح وقت خبّر إنه ذياب قال لعطيه أنا مو بسام اللي تبلاّه المختار".

عامر ماضي

ضربات موسيقية درامية
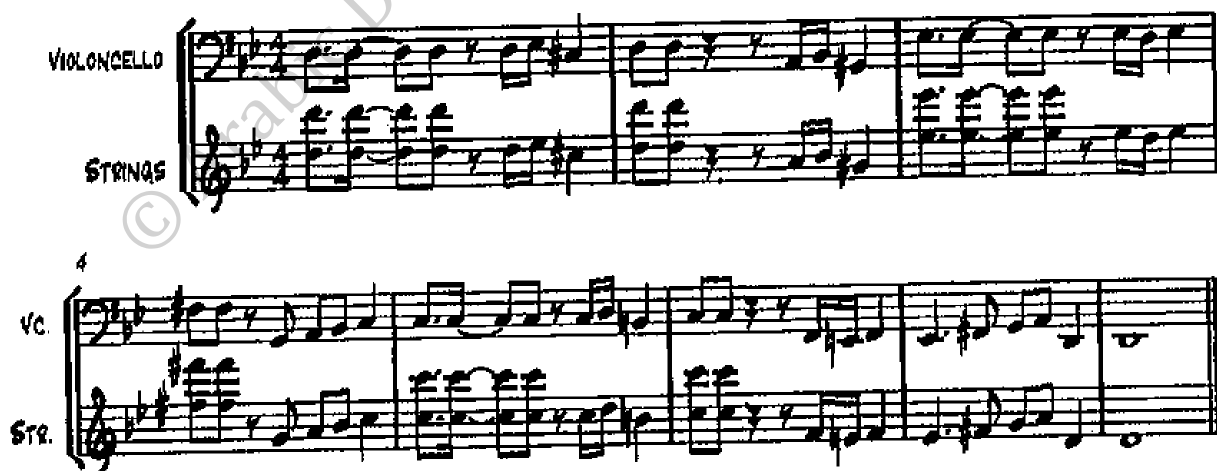


نموذج (10): ضربات موسيقية درامية في مسلسل خطوات الليل.

وفي مثال آخر من مسلسل "حكاية أغنية" كان المشهد الأول يبين زوجة مشعل تجرّ الحمار وتسير وحدها في الطريق وفجأة رأت "الجندرما" (لقب الشرطة العثمانية)، وانطلقت الموسيقا بشكل ضربات موسيقية درامية مع لقطة قريبة لوجهها ليتغير المشهد إلى حوار بينها وبينهم.

عامر ماضي

موقف زوجة مشعل وضابط الجندرما



نموذج (11): ضربات موسيقية درامية/ مسلسل حكاية أغنية.

موسيقا خلفية المشهد:
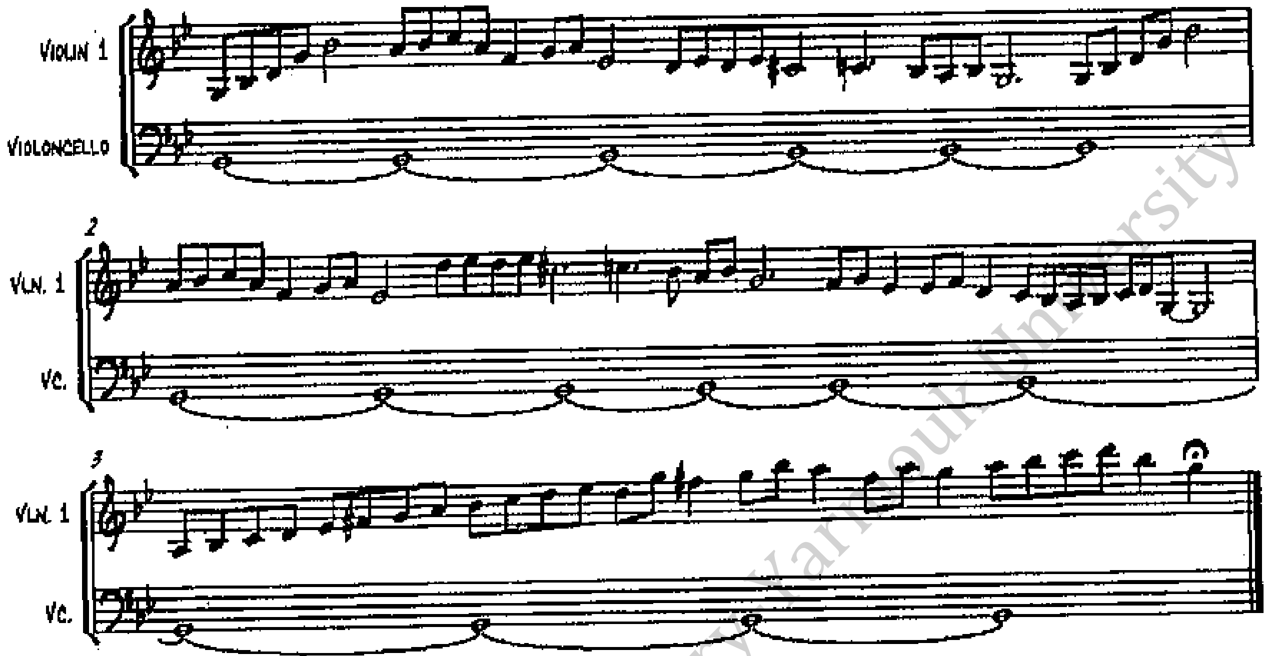
يهتم عامر ماضي بموسيقا خلفية المشهد، ونراه يراعي عند وضعها لمشهد ما أن تحافظ على الإحساس بالديمومة والتدفق الدرامي للحدث وأن تتناسب مع العناصر المختلفة للمشهد، الزمان والمكان والشخوص والحدث، وتكمل نواقص الإطار المكاني والإطار الزماني، وتحمل خصائص وطباع الشخوص وتحمّل الحوار إيحاءات تساعد في إثراء خيال المشاهد.

ومثال ذلك موسيقا وضعها بمبدأ التآلف السمعي البصري، بحيث جاءت وكأنها ترجمة فعلية وحيوية للمشهد البصري بعناصره المتعددة، كما هو الحال في موسيقا مجموعة من المشاهد في مسلسل (أيادي في الظلام)، والتي تجسد حالة الأمل والرجاء بلقاء الحبيب من خلال أحلام النوم وأحلام اليقظة وتعالج هذه الموسيقا الجو الرومانسي المفعم بالتفاؤل في عدة مواقف متشابهة. نرى "رياض" في السجن مستغرقاً بالتفكير ويأمل بظهور براءته والخروج من السجن ليلتقي حبيبته "ماجدة". وفي المشهد التالي نرى "ماجدة" تحلم يقظةً بخروج حبيبها من السجن. وفي مشهد لاحق من نفس المسلسل نرى "نسرين" نائمة وتحلم بزفافها من عادل في جو رومانسي مليء بالأمل، ونرى بعد ذلك مباشرة "عادل" وهو يحلم بإتمام دراسته وتحقيق النجاح كي يستطيع الزواج من "نسرين".

وعالج ماضي هذه المواقف جميعها بنفس الأسلوب وصاغ موسيقا خلفية المشهد بصوت آلة الكمان تعزف من مقام (النهاوند) على درجة الراست وبإيقاع لحني بطيء باعتدال، ترافقها آلة التشيللو بصوتها الدافيء المسحوب على نغمة قرار الراست بما يوحي بالشجن والرومانسية ويشيع حالة الحلم والأمل، بما يتفق وطبيعة الجو العام للمشهد.

عامر ماضي

الأحلام وأحلام اليقضة



نموذج (12): موسيقا خلفية المشهد، مسلسل أيادي في الظلام

وعمد عامر ماضي إلى استخدام تكنيك اللحن الدال حيث لجأ إلى تخصيص لحن يظهر بظهور شخصية معينة في الدراما، فنجده يستخدم نفس الموسيقا في مشهدين متباعدين في مسلسل خطوات الليل، يظهر فيهما ذياب وبسام (بسام الشخصية المتوترة بسبب الهروب من الضيعة خوفا من القبض عليه بتهمة التهريب). ففي المشهد الأول نرى بسام وهو يطلق النار على ذياب الممتطي فرساً ويهرب بعد إصابته بعيار بسام الناري، فجاءت الموسيقا بعزف ترومولو على آلة الكمان بمرافقة آلة الأبوا . أما في المشهد الثاني فيظهر بسام يسير في طريق القرية ويجد ذياباً مصاباً وهنا نسمع نفس الموسيقا. وجاء استخدام آلة الكمان للتعبير عن بسام وآلة الأوبوا للتعبير عن ذياب.

موسيقى مشهدي بسام وذياب

OBOE
STRINGS

9
Ob.
Str.

18
Ob.
Str.

27
Ob.
Str.
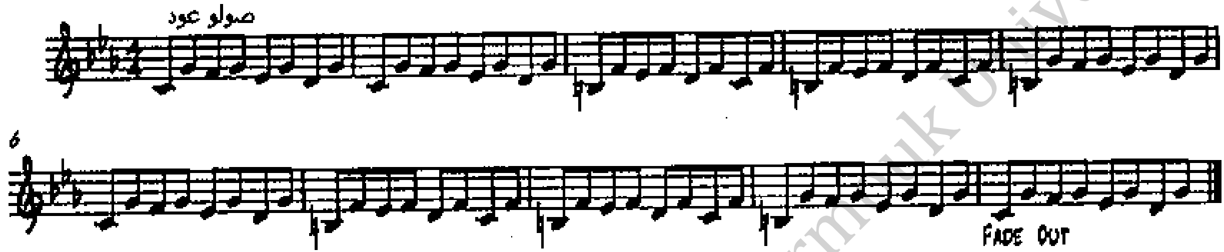
36
Ob.
Str.

41
Ob.
Str.

نموذج (13): موسيقا بتكنيك اللحن الدال ، مسلسل خطوات الليل

وباستخدام المضمون الرمزي للمحافظة على الديمومة والتدفق الدرامي، وضع ماضي الجملة الموسيقية المتكررة في الخلفية بعد أغنية البداية في مسرحية "لعبة دم دم تك"، ومقامها النهاوند على درجة الراست وميزانها رباعي بإيقاع لحني حر.

موسيقى مرافقة لمشهد حكاية قرية أفراح
عامر ماضي
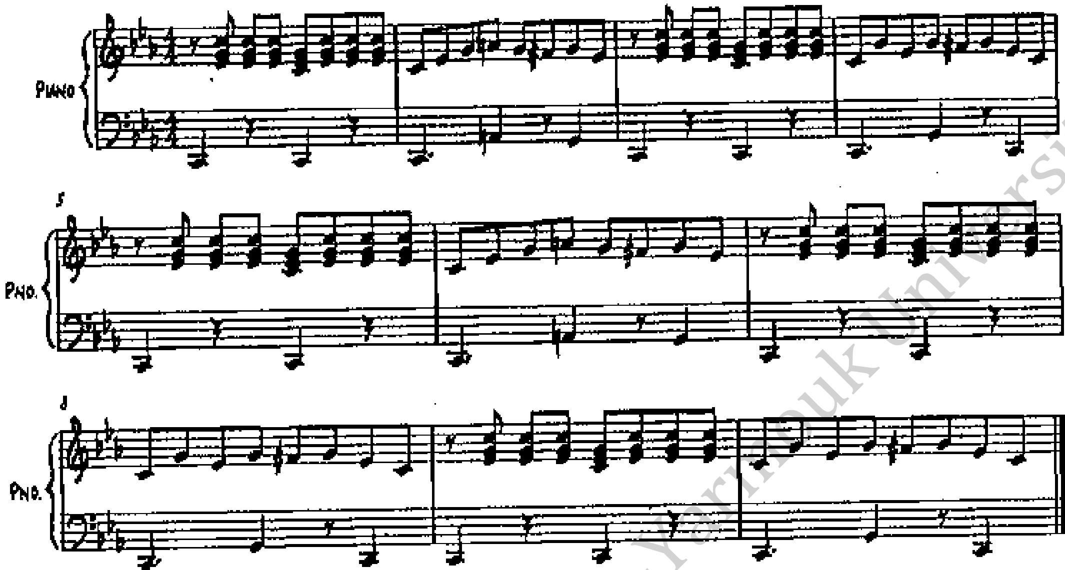


نموذج (14): موسيقا خلفية المشهد/ مسرحية دم دم تك

ويلاحظ هنا استخدام النغمة المتكررة بثبات (Pedal note)، كنغمة تتكرر بعد كل واحدة من نغمات الجملة الموسيقية، والتي تميل بدورها إلى التكرار بشكل تتابعي على درجة أخرى من السلم، وذلك إشارة إلى استمرارية الحدث الدرامي واستمرار الحكاية (حكاية قرية أفراح).

إن استخدام آلة العود لأداء هذه الجملة بشكل منفرد يعطيها بعداً رمزياً، فالعود آلة عربية بينما النص بلورة لمسرحية بريخيت (السيد بونتيلا وتابعه ماتي)، وهذا ما يعمل على ملاءمة مضمون النص الأصلي مع الطبيعة العربية.

وباستخدامه استراتيجية التغريب في مسلسل خطوات الليل لجأ عامر ماضي إلى أسلوب استخدام الموسيقا على نحو تتناقض فيه مع الصورة، حيث استخدم صوت البيانو في مشهد ركض الفرس في منطقة نائية وصحراوية وبالرغم من أنه استخدم الإيقاع المنسجم مع ركض الفرس، إلا أن استخدام آلة البيانو جاء متناقضاً مع المشهد، مما اكسبه عمقاً دلالياً ونفسياً.

مشهد عودة الفرس
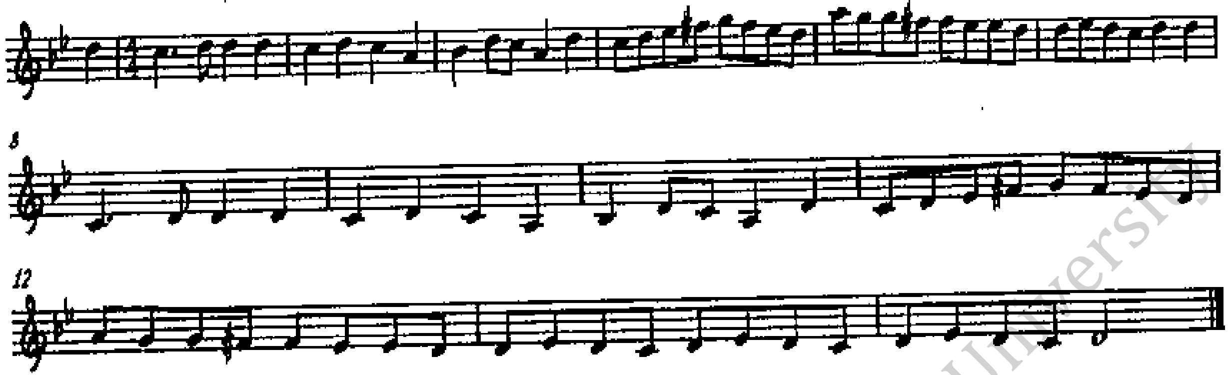


نموذج (15): لتوضيح إستراتيجية التغريب، مسلسل خطوات الليل

وفي مجال استكمال نواقص الإطار المكاني، نجده يستخدام آلة الربابة أو ما يشابهها في حال كان مدار المشهد البيئة البدوية، كما هو الحال في مسلسل "تقادير الزمن" للمخرج احمد دعيبس.

وكثيراً ما يلجأ في المشاهد الرومانسية إلى الإيقاعات الهادئة الانسيابية، لمحاكاة تدفق الحب، ويعالج الموسيقا بمقامات وسياقات لحنية تحمل الكثير من العاطفة والشجن والرومانسية. ومثال ذلك نجده في مسلسل حكاية أغنية وتحديداً في حلقة "أوف مشعل" موسيقا خلفية المشهد الذي يجمع بين مشعل وزوجته يتبادلان الحديث الذي يحمل الكثير من الهموم في حياتهما ولكن الشخصيتين الرومانسيتين لا تنفكان تلاحقان الحب فيصور عامر ماضي بموسيقاه الحالة الرومانسية والأبعاد النفسية للشخصيتين، من خلال جملة موسيقية هادئة من مقام الحجاز على درجة الدوكاه والإيقاع اللحني والسرعة الهادئة.

مشعل وزوجته



نموذج (16): موسيقا خلفية المشهد ، مسلسل حكاية أغنية

وحتى في المواقف الهزلية والساخرة نجده يركّب الإيقاعات والجمل الموسيقية بعناية واضحة لتعكس الصورة الحقيقة للمشهد على نحو ما يظهر في موسيقا أغنية "ما أسعد سعد مع سعدى" من مسرحية رحلة حرحش، ونصها:

ما أسعدَ سعْدٌ مع سَعْدى

ما أسعدَ سـعْدٌ مـع سَـعْدى   كالفردة إن لاقتْ فردةْ
فالحـــبُ لـــديهم أحـــلامٌ   تتحققُ في ضمٍّ مخدّةْ

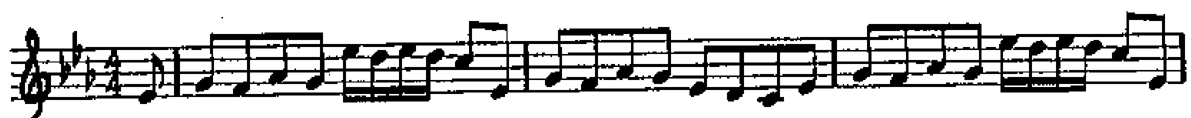
ما أسعدَ سعْدٌ مع سَعْدى

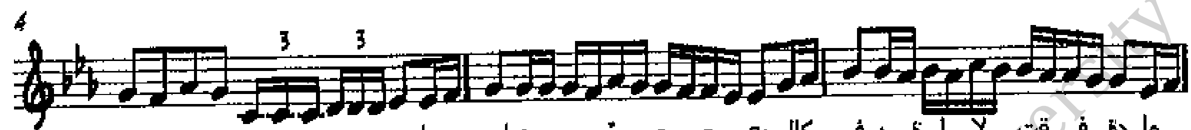
ســعدٌ لا ينـــوي الإنجـــابْ   حتى ينعدل له الحالْ
يقضي الأيـــام علـــى عجـــل   يحلُمُ بالثروةِ والمالْ
كحمـــارٍ يحلُـــمُ بوليمـــةْ   فيها برسيمٌ وغناءْ
تأتيـــهِ الـــدعوةُ عاجلـــةً   كي يحملَ حطباً أو ماءْ

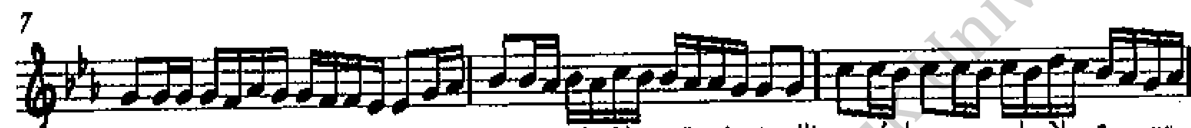
ما اسعد سعد مع سعدى

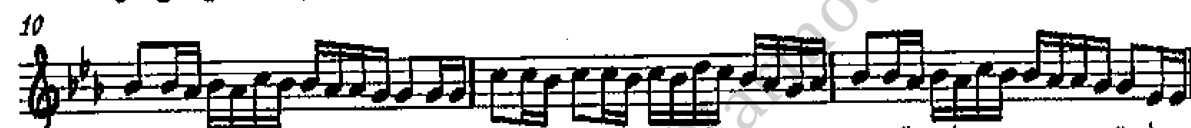
عامر ماضي

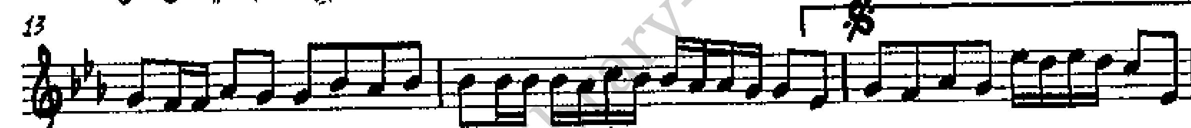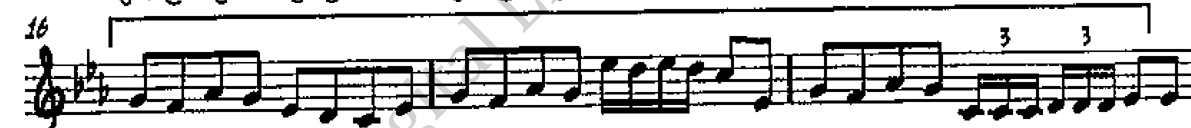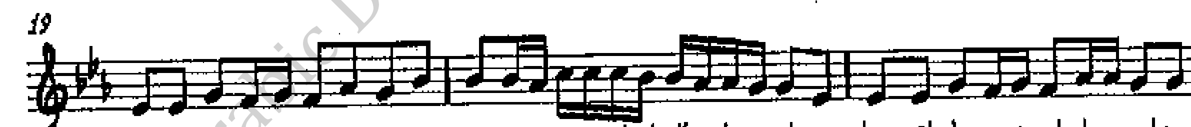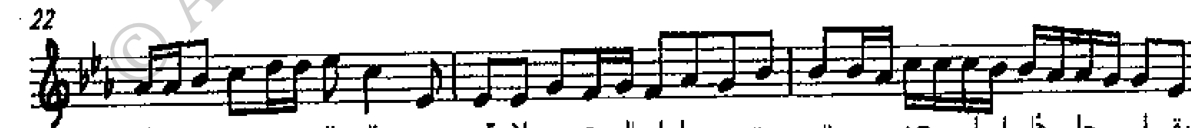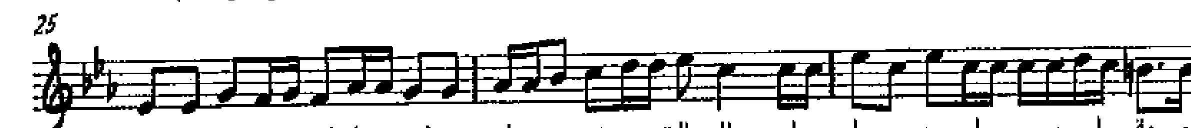
























نموذج (17): أغنية "ما اسعد سعد مع سعدى" / مسرحية حرحش

موسيقا المشهد:

عمل عامر ماضي في مجال الموسيقا المسرحية بحرفية عالية استقاها من خلال دراسته وثقافته واهتمامه بالدراما بشكل عام، وبالمسرح بشكل خاص، بالإضافة إلى موهبته النقيّة وذهنيته الإبداعية المتقدة. ويبدو أنه يعي تماما دور موسيقا المشهد ووظيفتها كأساس يبنى عليه المشهد المسرحي برمته، فموسيقا المشهد المسرحي قد تدخل ضمن موسيقا الافتتاحية عند البدء بمشهد مسرحي جديد، وقد تحسب على موسيقا الفواصل إذا كانت وظيفتها الربط بين مشهدين مسرحيين أو نقل الجو الدرامي من حالة إلى أخرى، وقد تكون موسيقا خلفية في المشهد إذا صاحبت حواراً أو حركة ما، لكن الموسيقا في مشهد "السوق" من مسرحية "دم دم تك" لم تكن بأي حال من الأحوال موسيقا خلفية المشهد أو غيرها، لكنها هنا تحمل المشهد كاملا، فهذا المشهد يمثل مشهدا مسرحياً استعراضياً ويضم مجموعة من اللوحات الغنائية ترسم بألحانها وإيقاعاتها صورة لحياة أهالي "قرية أفراح".

اللوحة الأولى: مطهر الأولاد

يظهر شخص على خشبة المسرح، معلنا أنه مطهر أولاد قانوني، حاثاً الناس على ختان (تطهير) أبنائهم. وترافق الموسيقا نداءه هذا. بعدها يبدأ حوار غنائي يجري بين الممثلين من جهة، والمطهر من جهة ثانية. أما كلمات الحوارية الغنائية فهي:

المجموعة: يا كاشف أسرار الناس تحمل فـي يـدك حقيبـة
كنا نخاف ونهرب منك وكنـت حنونـاً وخبيـرا
المطهـر: كان الواحد منكم طفلاً كان علـى الألـم صـغيرا
المجموعة: كنا نصرخ بين يـديك لتـدع العـصفور يطيـرا
يا كاشف أسرار الناس تحمل فـي يـدك حقيبـة
المطهـر: لو رجفت بيدي السكين لكنتم مـاذا يـا حلـوين

المُطَهِّر

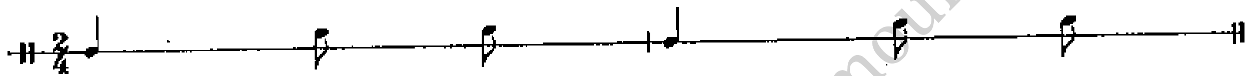
لحن: عامر ماضي

نموذج (18): أغنية "المطهر"/ مسرحية دم دم تك

التحليل الوصفي

موسيقا البداية:

بنيت هذه الموسيقا من 16 مازورة بالميزان الثنائي البسيط وإيقاع الهجع مصحوب بتآلفات نغمية من جنس (العجم) على درجة الراست.



نموذج (19): إيقاع الهجع.

موسيقا الحوارية الغنائية:

صيغ لحن الأغنية بجملتين موسيقيتين من مقام (العجم) على درجة الراست، وجملة ثالثة على سلم كروماتيك وجنس الراست على الراست وبني اللحن كاملاً من الميزان الثنائي البسيط وعلى إيقاع (الفوكس).

الجملة الأولى مكونة من عبارتين:

العبارة (A) من المازورة رقم 17 –20، والعبارة (B) من المازورة رقم 21 –24

الجملة الثانية ثلاث عبارات:

العبارة (C) من مازورة رقم 25– 28، والعبارة (D) من مازورة رقم 28– 31، والعبارة (A') من مازورة رقم 32–36 .

الجملة الثالثة: موتيف كروماتيكي متكرر بتسعة موازير من المازورة رقم 37– 45، وأما المازورة رقم 46 والأخيرة فمبنية على جنس الراست على الراست وتشكل جسراً يربط هذه اللوحة باللوحة التي تليها.

الآلات المستخدمة في عزف هذه القطعة الغنائية: عود، و3 كمان، رق، وبيانو

التحليل الإشاري

موسيقا البداية: خلفية موسيقية لنداء المطهر

استخدم عامر ماضي في هذه الموسيقا إيقاع الهجع المكون من " دُمٌّ " واحد في النبرة الأولى للميزان الثنائي و" تكّين" أثنين في النبرة الثانية (يقاع الهجع)
وصاحب الدّمّ نغمة الراست المنبورة بقوة والتي تشكل نغمة الاستقرار بينما صاحب "التكين" نغمات التآلف ولكن بدون الدرجة الأولى (بوسلك، نوا، كردان) وكل هذا للتعبير عن الواحـد (المطهر) القوي، والمجموعة (الأطفال) الضعيفة. واستخدم جنس العجم تعبيراً عـن القـوة والسيطرة للمطهر على الأطفال الذين لا حول لهم ولا قوة أمامه والمشهد كله هنا يعبر عـن القوة والضعف والذي ينسجم مع عنوان ورمز المسرحية الأساسي "دم، تك".

موسيقا الحوارية الغنائية:

الجملة الأولى (العبارة الأولى): جاءت بميزان ثنائي من إيقاع الفوكس وبمقام العجـم على الراست بلحن طريف. أراد لها عامر ماضي أن تناسب صيغة النـداء الواضـحة فـي الكلمات فجعلها موتيفاً يتكرر ثلاث مرات هبوطاً من الدرجة الثالثة في المقام إلـى الدرجـة الأولى واتبعها بموتيف رابع صاعد يرتكز على الدرجة الثانية للمقـام وهـذا سـاعد علـى إعطاءها صيغة المخاطبة والنداء.

(العبارة الثانية):

جاءت في المازورتين (21) و (22) بنغمتي صول (النوا) ودو (الكردان) لتمثل الحالة النفسية لدى الأطفال المتمثلة بالخوف والصراخ والهروب من المطهر. أما في المـازورتين (23) و (24) جاء اللحن بنغمات هابطة نحو درجة الاستقرار للدلالة على الاستقرار النفسي بعد أن يكتشف الأطفال بأن المطهر رجل حنون وخبير.

الجملة الثانية (العبارة الأولى):

صيغت من مقام العجم من المازورة رقم (25) وحتى (28) بلحن فيه تهكم واعتداد بالنفس، وهي خاصة برد المطهر (كان الواحد منكم طفلا كان على الألم صغيرا).

(العبارة الثانية):

جاءت بنغمتي فا (الجهاركاه) وري (الدوكاه) بالموازير من (29) وإلــى (32)، وهــي خاصة بإجابتهم عليه : (كنا نصرخ بين يديك لتدع العصفور يطيرا) واللحن فيه الكثير مــن الرجاء على أمل أن يتركهم المطهر في حال سبيلهم.

(العبارة الثالثة):

صيغت بموتيف لحني كروماتيكي "ملون بأنصاف النغمات" بمدى مازورة واحــدة يتكــرر بحساب إيقاعي لـــ (6) مصحوبة بكلمات يتلوها المطهــر بــأداءٍ لا يخلــو مــن الازدراء والتخويف "لو رجفت بيدي السكين، لكنتم ماذا يا حلوين"

ويترك الملحن ثلاثة نغمات هي (دو، مي نصف بيمول، وصول) مغنّــاة بــــ " دم ، تك، دم" لتشكل علامة استفهام للسؤال السابق وبنفس الوقت كجسر يحول المقام من العجم إلى مقام الراست.

اللوحة الثانية: بائع الهرايس

بعد انتهاء لوحة المطهر يظهر بائع الهرايس على الخشبة ، منادياً بأعلى صوته "هرايس هرايس"، وترافقه الموسيقا مع غناء المجموعة "دم تك تك" . ثم تدور حوارية غنائية قصيرة بينه وبين أهل قرية أفراح.

كلمات الحوارية الغنائية:

المجموعة: قبل غروب الشمس نــراك / تجــوب بقريتنــا أفــراح
تــوزع بــالورق هــرايس / أحلى مــن طعــم التفــاح

بائع الهرايس: أبيــع هــرايس للحلــوات / بين أعطيني هات وهــات
أنسى الورق السمن العــسل / البيع ونفــسي والطرقــات

عامر ماضي

بائع الهرايس

نموذج (20): أغنية بائع الهرايس/ مسرحية دم دم تك

التحليل الوصفي

موسيقا البداية:

بنيت هذه الموسيقا من 16 مازورة بالميزان الثنائي البسيط وإيقاع الهجع مصحوب بالنغمتين الأولى والثالثة من جنس (الراست) على درجة الراست.

موسيقا الحوارية الغنائية:

صيغ لحن الأغنية بجملتين موسيقيتين من مقام (الراست) على درجة الراست. واللحن كاملاً من الميزان الرباعي وعلى ايقاع (المقسوم).

نموذج (21): إيقاع المقسوم

الجملة الأولى مكونة من عبارتين:

العبارة (A) من المازورة رقم 17 – 20، تبدأ من الدرجة الأولى للراست مروراً بالثالثة فالخامسة والعودة إلى الدرجة الرابعة لتحرير جنس الجهاركاه على درجة الجهاركاه. والعبارة (B) من المازورة رقم 21 – 24، يكمل اللحن انطلاقاً من درجة الجهاركاه وتحرير جنس السيكا على درجة الأوج وبعدها يكمل العبارة بقفلة تامة على درجة الراست. وبذلك يكون قد اتم دورة واضحة لمقام الراست على الراست.

الجملة الثانية مكونة من عبارة واحدة:

العبارة (C) من المازورة رقم 25-32،حيث يتصاعد اللحن من درجة الراست إلــى درجــة الكردان لتكون القفلة تامة على درجة الكردان.

الآلات المستخدمة في عزف هذه القطعة الغنائية : عود، و3 كمان، بنجز، وبيانو

التحليل الإشاري

موسيقا البداية:

خلفية موسيقية غنائية مصاحبة لنداء بائع الهرايس. ولا ينسى عامر ماضي هنا أن يؤكد على الرمز " دم تك تك" من خلال غنائه في المقدمة، حيث استخدم عامر ماضي في هذه الموسيقا كما في لوحة المطهر إيقاع الهجع المكون من " دُمٌ " واحد في النبرة الأولى للميزان الثنــائي و" تكّين" أثنين في النبرة الثانية وصاحبها بتشكيل نغمي مــن نغمتــي الراســت والــسيكا . واستخدم مقام الراست الذي ينسجم مع شعبية الموقف الدرامي حيث أن الهــرايس حلويــات شعبية.

موسيقا الحوارية الغنائية: الصورة هنا هي بائع الهرايس وتبدأ بمنــاداة البــائع " هــرايس هرايس، حلوة الهرايس، طيبة الهرايس" يرافقه موسيقا إيقاعية على إيقاع الهجــع واســتخدام نغمتي الراست والسيكاه وغناء "دم تك تك" ما هو إلا تأكيد على دور الموسيقا حتى لو كانت في الخلفية، بعدها تبدأ الأغنية بغناء الجميع مخاطبين بائع الهرايس بلحن يرسم صورة سكان قرية أفراح وبائع الهرايس وحوار يدور حول مروره بالقرية يجوب طرقاتها قبــل غــروب الشمس وهو يوزع الهرايس في الورق وهي صورة مليئــة بالحيــاة والحيويــة، فــنلاحظ الاستخدام لمقام الراست المعبر عن الحياة الريفية الخالية من التعقيد واستخدام ميزان ثنــائي بسيط بإيقاع المقسوم يؤكد على شعبية هذه الأغنية كما أن الهرايس حلويات شــعبية ويــرد عليهم بائع الهرايس بغناءٍ طريف يصف حالة الهيام والضياع التي يواجههــا عنــدما يبيــع الهرايس للصبايا الجميلات ويقف اللحن وقوفاً تاما على الدرجة الثامنة للمقام تعبيراً عن هذه الحالة.

اللوحة الثالثة: بائع السوس

بعد انتهاء لوحة بائع الهرايس يظهر بائع السوس على الخشبة ، منادياً بأعلى صوته "هرايس هرايس"، وترافقه الموسيقا مع غناء المجموعة " دم تك تك" . ثم تدور حوارية غنائية قصيرة بينه وبين أهل قرية أفراح.

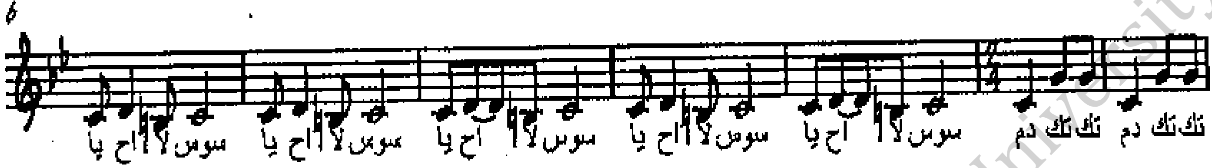
كلمات الحوارية الغنائية:
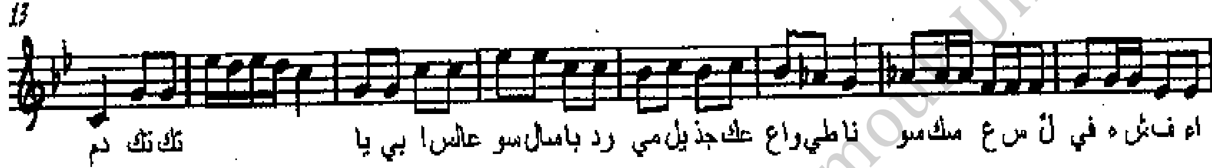
المجموعة: يا بياع السوس البارد ... ميل جذعك واعطينا
سوسك عسلٌ فيه شفاءٌ ... يطفي العطش ويروينا
بائع السوس: سوسي صافٍ في الأقداح ... كعيونِ صبايا أفراح
المجموعة: ذهب العطش بسوسك عنا ... رقص أجراسك واطربنا
ما أحلى السوس يرطبنا ... ما أعذب صوت الأجراس

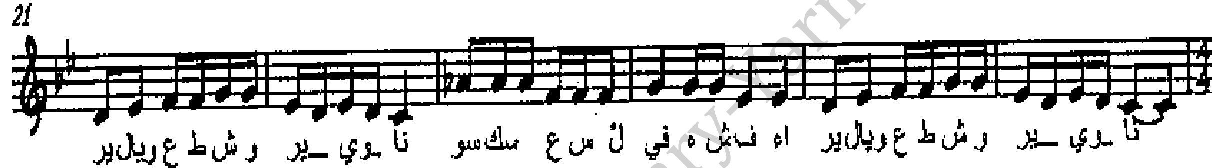
بائع السوس

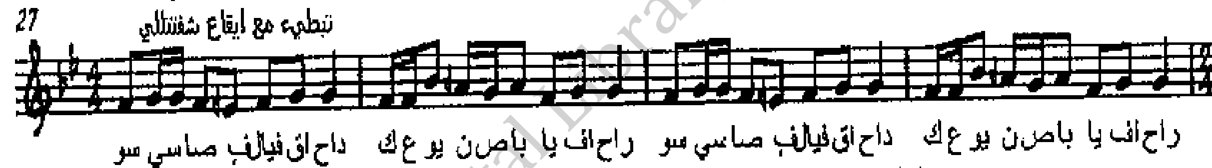
عامر ماضي

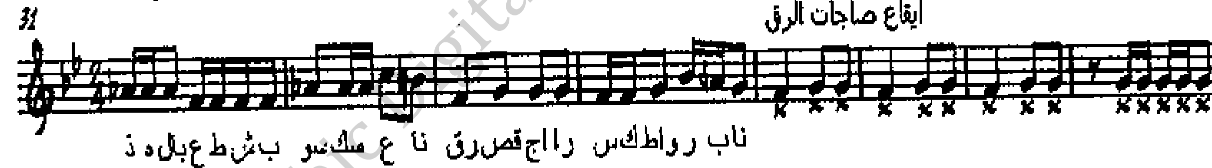


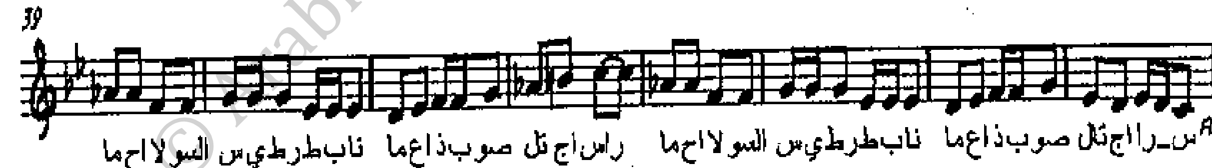












نموذج (22): أغنية "بائع السوس"/ مسرحية دم دم تك

التحليل الوصفي

موسيقا البداية:

من المازورة رقم (1) – (14)

بنيت مقدمة هذه اللوحة الغنائية من جملة موسيقية مكونة من عبارة إيقاعية مكونة من ثلاثة موازير من ميزان 8/5 وإيقاع "الجورجينه" عُزفت بصاجات الرق،

نموذج(23): إيقاع الجورجينه.

وعبارة غنائية حرة الميزان الإيقاعي يؤديها بائع السوس، من مقام سيكا على درجة الكردان، وأخرى مكونة من ستة موازير من الغناء الجماعي موزونة بميزان رباعي وإيقاع المقسوم متبوعة بعبارة غنائية إيقاعية في نغمتي القرار والغماز ومكونة من أربعة موازير بالميزان الثنائي وإيقاع الهجع.

موسيقا الحوارية الغنائية:

صيغ لحن الأغنية من أربعة جمل موسيقية

الجملة الأولى مكونة من عبارتين الأولى (A) الموازير15–18 جنس كرد على النوا و الثانية (B) الموازير19–22 وتتكرر من 23–26 من جنس النهاوند على درجة الراست والميزان ثنائي بإيقاع الفوكس.

الجملة الثانية مكونة من عبارة واحدة مكررة (C) الموازير27–28 وتتكرر في المازورتين 29–30 وهي من مقام البياتي على درجة النوا وميزان رباعي والضرب الإيقاعي شفتتللي.

الجملة الثالثة مكونة من ثلاثة عبارات (D) الموازير31–32 مبنية من جنس الحجاز على النوا والعبارة الثانية (F) 33–34 ومبنية على جنس البياتي على النوا والميزان ثنائي في العبارتين والإيقاع فوكس وأما العبارة الثالثة (G) الموازير35–38 فهي عبارة إيقاعية صرفة وبصاجات الرق فقط، الميزان ثنائي والإيقاع هجع .

الجملة الرابعة مكونة من عبارتين ميزانهما ثنائي وإيقاعهما الفوكس، العبارة الأولى (H) الموازير39–42 وهي من مقام النهاوند وتنتهي العبارة بقفلة تامة على الدرجة الثامنة (الكردان) والثانية (H') 43–46 وتنتهي بقفلة تامة على درجة القرار(الراست).

الآلات المستخدمة في عزف هذه القطعة الغنائية : عود، و3 كمان، رق، وبيانو

التحليل الإشاري

بعد مشهد بائع الهرايس ينتقل اللحن مباشرة وبجسر جديد يحول الصورة إلى بائع السوس، وهذه المرة الجسر عبارة - وهو إيقاع شعبي يستخدمه المُسحّراتي لإيقاظ الصائمين في السحر خلال شهر رمضان المبارك- وكأن عامر ماضي أراد أن يرسم صورة الحياة الشعبية كاملة حتى وإن لم يكن هناك لوحة خاصة بالمسحر، ونلاحظ أنه استخدم "صاجات الرِق" كآلة إيقاعية، لإصدار صوت يعبر عن الكؤوس النحاسية التي كان يستخدمها بائع السوس، وبجملة موسيقية غاية في الروعة تتغلغل في النفس بشرقيتها الأصيلة نابعة من ثقافة موسيقية مرهفة لحّن عامر ماضي "أبو الرغاوي يا أحلى سوس" من مقام السيكا البلدي على درجة الكردان لتكون جسراً آخر ينقلنا من مقام الراست على درجة الراست ويمهد لجملة غنائية مكونة من 6 "موازير" يؤديها الممثلون وهذه المرة بميزان رباعي وإيقاع المقسوم "يا أحلى سوس" من مقام النهاوند ولكنها محيرة؛ إذ لا نسمع أي من النغمات المحوّلة بعلامات التحويل وإنما نسمع " دو ري سي دو" الطبيعية والتي تعطي شعوراً ضبابياً تجاه مقام العجم على درجة الراست بينما نغمة "سي" الطبيعية هي في الحقيقة النغمة السابعة (Leading note) التي تقود إلى استقرار مقام النهاوند، وفي هذه الإثناء يقوم بائع السوس بالمناداة - حاله حال الباعة الآخرين الذين سبقوه - ويؤدي مناداته التي لا تخلو من الغناء بصوت حاد "سوس بارد يا عطشان، من جبل الشيخ يا برّاد" وقبل مطلع الأغنية نسمع " دم تكتك ،دم تكتك، دم تكتك" بثلاثة موازير ثنائية الميزان وإيقاع الهجع متبوعة بمازورة رابعة تشكل لازمة موسيقية تحضر الجميع للغناء. تبدأ الأغنية بنفس الميزان الثنائي ولكن يتغير ضرب الإيقاع إلى "الفوكس"، ومن مقام النهاوند وفي النغمات العليا في الاوكتاف نسمع جملة موسيقية مكونة من عبارتين معادتين نزولاً إلى استقرار المقام على درجة الراست وتعاد العبارة الثانية من نفس الجملة لتمهد إلى نقلة مقامية وإيقاعية جديدة حيث يتغير المقام إلى مقام البياتي على درجة النوا وأما الإيقاع فيتغير إلى إيقاع الشفتتلّي مع إبطاء للسرعة قليلاً وبطبيعة الحال هذا التغير الإيقاعي مصحوب بتغير الميزان من ثنائي إلى رباعي مما يساعد على الإحساس بالبطء ، ليغني بائع السوس مشبهاً السوس الذي يبيعه في الأقداح كعيون صبايا قرية أفراح الشديدة السواد ونلاحظ هنا الصورة الشعرية الرومانسية مما استدعى التغيير المقامي والإيقاعي، بعدها يعود الجو إلى السوس وفوائده في إطفاء الظمأ وإلى

الأجراس وعذوبة أصواتها لتعود مكونات اللحن الأساسي الميزان والإيقاع والمقام إلى ما كانت عليه في بداية الأغنية .

اللوحة الرابعة: بائع الجرايد

موسيقا البداية:

في هذه اللوحة نشاهد بائع الصحف (الجرايد) وهو ينادي " جرايد جرايد أخبار العالم يا طازه، حلوة الأخبار، معانا صحف وجرايد ومجلات...ونسمع الرمز المسرحي يغنى (دم تك دم تك). ثم يدور حوار غنائي قصير بينه وبين أهل قرية أفراح.

كلمات الحوارية الغنائية:

المجموعة: يا بائع أخبار الدنيا جنبنا الأخبار السود
خبرنا أخبارك هيا قصر وحدود وجنود
بائع الجرايد: لدينا خبرٌ سريٌ قد بنّط باللون الأحمر
وخبر آخر هو بشرى النادي الأسود يتقهقر
المجموعة: فيهـــا رده عــن الجـــول فيها رده عن الجول فيها رده عن الجول
جووووووووووووووووول
طيري طيري يا حمامــه كششششششــــشش

عامر ماضي

بائع الصحف

نموذج (24): أغنية بائع الصحف/ مسرحية دم دم تك

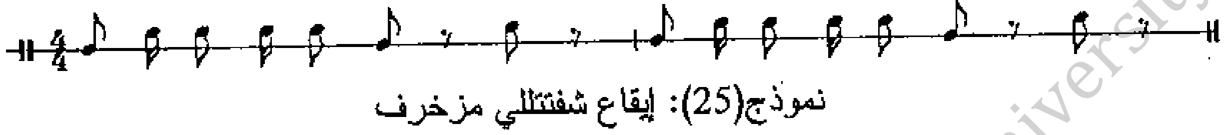
التحليل الوصفي

موسيقا البداية: بداية هذه اللوحة الغنائية أداء غير ملحّن من قبل بائع الصحف، تبعه مدخل موسيقي مكون من أربعة موازير ثنائية الميزان ومن إيقاع الفوكس مصاحب بغناء الرمز المسرحي (دم، تك) على درجتي الراست ثم النوا.

موسيقا الحوارية الغنائية: صيغ لحن الأغنية بجملتين موسيقيتين وعبارةٍ قفلة:

الجملة الأولى من مقام (النهاوند) على درجة الراست وبميزان ثنائي بسيط وإيقاع الفــوكس وتتكون من عبارتين (A) الموازير 5-8 و(B) الموازير 9-12 ويتكرران في الموازير مــن 13-20.

الجملة الثانية تتكون من ثلاثة عبارات الأولى (C) مازورتان بميزان رباعي وإيقاع شفتتللي المزخرف، 21-22 يغنى خلالهما الرمز المسرحي (دم تتك تتك دم التك)، والعبارتين الثانية والثالثة (D) المازورتان 23-24 و (E) المازورتان 25-26 بنيت من مقام (بياتي) النـــوا وبميزان رباعي وإيقاع الشفتتللي.



نموذج(25): إيقاع شفتتللي مزخرف

ثم أداء هتافي محسوب بـــ ثمانية موازير من المازورة 27- 34 .

العبارة الأخيرة (F) مكونة من مازورتين رباعيتي الميزان وإيقاعهما المقسوم وتشكل هـــذه العبارة الأولى من أغنية طيري طيري يا حمامة.

الآلات المستخدمة في عزف هذه القطعة الغنائية : عود، و3 كمان، رق، وبيانو

التحليل الإشاري

بائع الصحف "الجرايد" : بعد لوحة السوس ، تصمت الموسيقا لمازورتين ويبدأ بائع الصحف بالمناداة الطريفة وبصوت مرتفع ويردد "أخبار العالم يا طازه، حلوه الأخبار، معانا صحف وجرايد ومجلات" ثم تبدأ الموسيقا بأربعة موازير من نغمتي الراست والنوا وإيقاع الفوكس الثنائي الميزان والكلمات "دم تك دم تك" في كل مازورة من الموازير الأربعة، ويبدأ الغناء بجملة تتكرر مرتين ونلاحظ أيضا وجود لفضتي "دم" و"تك" تشاركهما نغمتي (الجهاركاه والنوا) والإيقاع شفتتلّي، ويتغير المقام إلى البياتي على درجة النوا تمشياً مع أصول الموسيقا العربية للنقلات المقامية وتجانس المشهد الحواري، التغيير المقامي هنا يأتي مثل تناوب كاميرا التصوير بين المتحاورين لتركيز الصورة على المتحدث، يغني بائع الصحف من مقام البياتي على درجة النوا وترتفع الطبقة الموسيقية مع الخبر الرياضي المثير " النادي الأسود يتقهقر" ويكمل بعدها الممثلون والمغنون هتافاً على درجة النوا " فيها ردة عن الجول" ولغايات السخرية من الأخبار والصحف يغنون "مازورتين" في نهاية هذا الهتاف لتشكلان عبارة واحدة قصيرة من أغنية "طيري طيري يا حمامة يتبعها كلمة "كش...".

اللوحة الخامسة: الحكواتي

يدخل الحكواتي وهو يردد "عَجَبْ عَجيبْ" مروجاً لحكاياته المشوقة ويدور على الخشبة وبين جماعة الممثلين، أهل قرية أفراح، وترافقه الموسيقا بالرمز المكثف "دُم تك تك" ثم يبدأ الحوار الغنائي بينه وبينهم بالنص الآتي:

الحكواتي : مساءُ التَّـكّ مـساءُ الـدُمّ علـيكم ومـساءُ الأفـراحْ

عقبـى الخيـر يغطـيكم بحضور الفارس والمصباح

المجموعـة: مرحى مرحى بك يـا عـمّ قـدمت تـسلي سـهرتنا

رقـصنا ليـزول الهـمّ وتـسهر معنـا ليلتنـا

الحكواتي: سأحدثكم عن أبو زيـد

المجموعة: سئمنـا أبا زيـد هذا

الحكواتي: مـاذا عن قيـس وليلى

المجموعة: وعنتر أيضـا والشـاطر

الحكواتي: عن مـاذا أحدثكـم

المجموعة: حـدثنا كيـف الأرواح تـصير فراشـاً أو أشـباح

أو حـدثنا كيـف الجـان يدخل مـن ثقـب المفتـاح

الحكواتي: عن ماذا أحدثكم ...أعن الأرواح؟

عامر ماضي

عجب عجيب

عن ماذا احدثكم

عن ماذا احدثكم اعن الارواح

تقاسيم عود من مقام نث عربان

نموذج (26): أغنية الحكواتي/ مسرحية دُم دُم تك

التحليل الوصفي

موسيقا البداية: بنيت هذه الموسيقا من 4 موازير بالميزان الثنائي البسيط وإيقاع الهجع مصحوب بغناء درجة الراست وبكلمات الرمز "دم تك تك".

موسيقا الحوارية الغنائية: يتألف لحن الحوارية الغنائية من أربعة جمل موسيقية

الجملة الأولى: تتكون من عبارتين العبارة الأولى (A) تبدأ من الربع الأخير للضلع الثاني في المازورة رقم 8 وتنتهي بقفلة شبه تامة على درجة الراست بالمازورة رقم 12 وتُكرر نفس العبارة في الموازير13-16 والعبارة الثانية (B) في الموازير17-20، حيث يبرز الملحن طبع السيكا أولا في المازورتين 17 و18 وينهي العبارة والجملة بالمازورتين 19 و 20 بقفلة تامة في مقام الراست وعلى درجة الراست.

الجملة الثانية عبارتان: العبارة (C) من مازورة 21-24 حيث يبني الملحن المازورتين 21 و 22 على الجنس الثاني لمقام الراست (راست على النوا) وفي المازورتين 23 و 24 يفتح جنس النهاوند على النوا.

العبارة (D) من مازورة رقم 25-28، ومبنية على طبع السيكا على درجة السيكا.

الجملة الثالثة: العبارة الأولى (E) من المازورتين رقم 29 و 30 وتكرر في المازورتين 31 و 32 التركيز على طبع السيكا ودرجة الارتكاز (مي نصف بيمول)، العبارة الثانية (F) المازورتين من 33-34 عودة لجنس الراست على النوا ، ثم إعادة العبارة (E) وبعدها العبارة (G) مراوحة ما بين نغمتي الحصار والنوا ثم قفلة تامة على مي نصف بيمول للتأكيد على التحول إلى مقام الهزام.

وقبل الانتقال إلى فتحة جنس الكرد على النوا استخدم عامر ماضي الإيقاع الحر في عبارة قصيرة (H) من المازورة 40-41 ، كرابط موسيقي، حيث استخدم نغمتي النوا والحصار مع ركوز تام على درجة النوا، ليمهد هنا لفتحة كرد النوا.

الجملة الرابعة: من المازورة رقم 42-45 العبارة (I) وهي من مقام كرد على النوا ، أما العبارة الأخيرة (J) فتبدأ من المازورة 46-49 وهي من مقام الهزام على درجة مي نصف بيمول. وبعد ذلك يعود لاستخدام نفس الرابط الموسيقي (H) ولكن ليمهد هنا إلى مقام شت عربان.

الآلات المستخدمة في عزف هذه القطعة الغنائية : عود، و3 كمان، رق، وبيانو

التحليل الإشاري

يتألف لحن الحوارية الغنائية من أربعة جمل موسيقية تنتقل بين مجموعة من الأجناس والمقامات بسلاسة ورقة غاية في الجمال والإبداع. يدخل الراوي على وقع عبارة عجب عجيب ونسمع بعدها من الميزان الثنائي وإيقاع الهجع "دُم تك تك" وذلك للتأكيد على الرمز الأساسي للمسرحية. ثم من مقام الراست وإيقاع الوحدة الكبيرة، يغني الراوي ويلقي التحية بلحن أخاذ مبني الفرح وفي الكثير من التطريب "مساءُ التَكِّ مساء الدُمِّ عليكم ومساء الأفراح، عقبى الخير يغطيكم بحضور الفارس والمصباح" فيرد الجميع بعبارتين موسيقيتين الأولى متصاعدة في مقام الراست وإيقاعها الفوكس ويعرج عامر ماضي على جنس نهاوند على النوا محاكاة لمقام راست سوزدلار، تعبيراً عن الابتهاج بقدوم الراوي "مرحى مرحى بك يا عم". وفي العبارة الثانية يحول المقام إلى السيكا والإيقاع إلى المقسوم الراقص "رقصنا ليزول الهم وتسهر معنا ليلتنا"، وفي هذه العبارة يستخدم عامر ماضي عُربة الحجاز من خلال مقام السيكا ليمهد إلى الانتقال المقصود في آخر اللحن.

يتحول اللحن إلى مقام السيكا ليغني الحكواتي " سأحدثكم عن أبو زيد" ويرد عليه الجميع "سئمنا أبا زيد هذا حدثنا عن شيء أخر" فيعود للحكواتي للحن السيكا مرة أخرى "ماذا عن قيس وليلى"، وهنا يرد الجميع بعبارة من مقام الهزام والذي يحتوي على نغمة "الحُصار" ليمهد وبمساعدة عبارة موسيقية حرة من الإيقاع للانتقال إلى مقام شت عربان على درجة اليكاه ولكن بعد أن يفتح مقام الكرد على النوا حيث يقترح الجميع على الحكواتي أن يحدثهم عن الأرواح التي تصير فراشاً وهنا نلاحظ الاستخدام الذكي لمقام الكرد ليعبر عن صورة الفراشات الحالمة، وبعدها يتحولون إلى مقام الهزام ثانية ليكملوا اقتراحهم للحكواتي بالحديث عن الجان الذي يدخل من ثقب المفتاح وهنا يتوقف الإيقاع ليعود اللحن إلى العبارة الموسيقية ذات الإيقاع الحر والمؤلفة أصلاً من ثلاث نغمات نوا، حصار، ثم نوا كقفلة تامة في مقام شت عربان الذي يصور الحالة الميتافيزيقية والحديث عن الأرواح والأشباح، خاصة أن الراوي في هذا الجزء يروي القصة بمرافقة تقاسيم لآلة العود.

موسيقا النهاية:

جاءت موسيقا النهاية عند عامر ماضي، وفي معظم الأعمال الدرامية التي تعامل معها موسيقياً، منسجمة مع روح العمل الدرامي سواء كان تلفزيونياً أم إذاعياً أو مسرحياً. فنجده يتعامل مع موسيقا النهاية بنفس الأهمية كموسيقا البداية فالمطلوب منها أن تعكس الرؤيا الدرامية وتحمل مضامين العمل الفكرية. ولكن في الأعمال التلفزيونية والإذاعية تؤخذ الملاحظة على منسقي البرامج في محطات التلفزة والإذاعة إذ كثيراً ما يتم قطع موسيقا النهاية قبل تمامها.

استخدم عامر ماضي في كثير من المسلسلات التلفزيونية والإذاعية والكرتونية نفس موسيقا البداية كموسيقا نهاية للحلقة على اعتبار أنها شارة موسيقية أو غنائية للعمل الدرامي ككل، تتكرر في بداية ونهاية حلقاته، ولكنه في بعض الأحيان كان يضع موسيقا خاصة للنهاية تنسجم مع مقتضيات العمل نفسه، لتحاكي الجو العام للعمل الدرامي وتساهم في تعميق الأثر النفسي والفكري والعاطفي للعمل. ولكن الفكرة اللحنية الرئيسية تبقى من روح موسيقا البداية، مضافاً لها بعض التنويعات ومحذوفاً منها الاستطرادات والامتدادات اللحنية لتركيز الفكرة اللحنية في جمل قصيرة تتجه نحو القفلة بسرعة لتختزل وتلخص التحصيل النفعي للعمل الدرامي عند المشاهد و المستمع . أما في المسرح فقد ألف عامر ماضي موسيقا النهاية بما يتناسب مع مفهوم النهاية للعمل المسرحي، فالتفاعل بين الجمهور والفنانين أمر ضروري، فقد عمل على تأليف موسيقات آلية في بعض الأحيان تؤدي الغرض المطلوب منها من خلال إيقاعها وسياقها اللحني وبنائها الموسيقي، لتعكس الجو الدرامي للعمل المسرحي، ولتحقق المعادلة التفاعلية للجمهور مع المسرح. ولكن في أحيان أخرى نجد ماضي يلحن أغان وأناشيد مسرحية، تخدم العمل الدرامي تلخيصاً وتفاعلاً وتزيد على ذلك بوظيفة أخرى ألا وهي أن تبقى الموسيقا في ذهن الجمهور بعد خروجه من الصالة، ومثال على ذلك النشيد الذي وضعه ماضي نهاية غنائية تفاعلية لمسرحية دم دم تك.

نشيد وطني فاق السحر جمالاً

وطني فاق السحـــر جمالاً فاق خيال ملـــوك الشـــعر

منـــه تنامى الفن جمـــالا قبـــل المهـــد وبعد اللحـــد

بيـــن فوانيـــس ونجـــوم طرز فيهـــا الليـــل عباءة

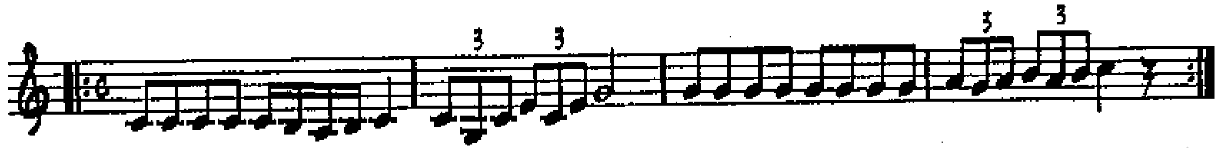
يجري خيط الشعر حنون يوصل للفـــلاح قصيـــدة

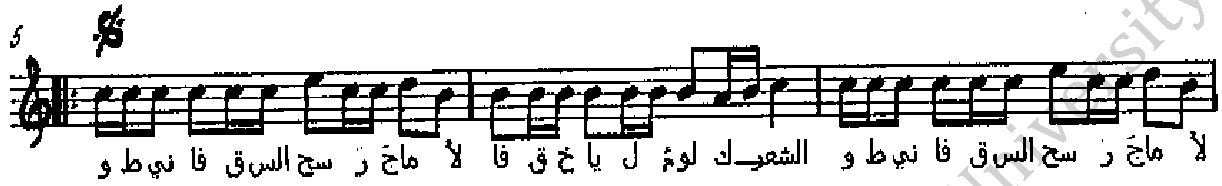
ينبت فيهـــا شجر اللـــوز زند محـــراث ومناجـــل

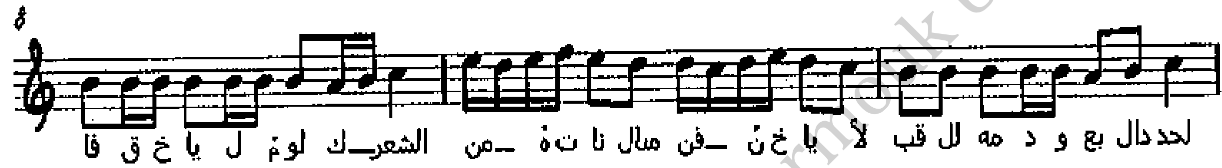
ينثر فيهـــا سبـــع بذور تخرج منها سبـــع سنابل

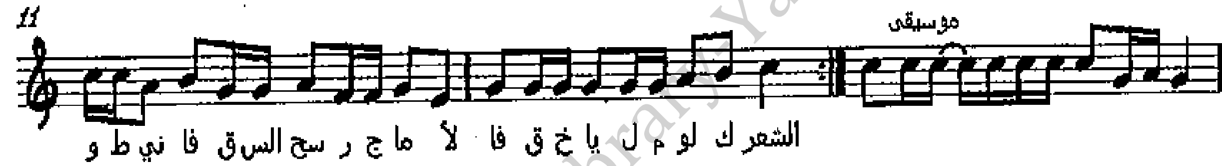
وطني فاق السحر جمالاً
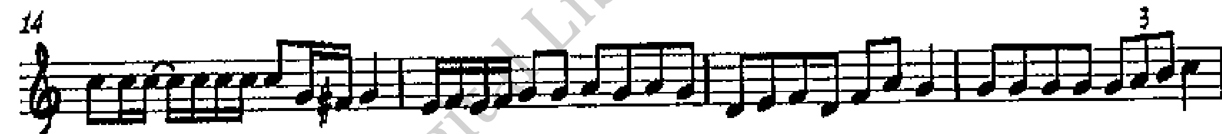
عامر ماضي
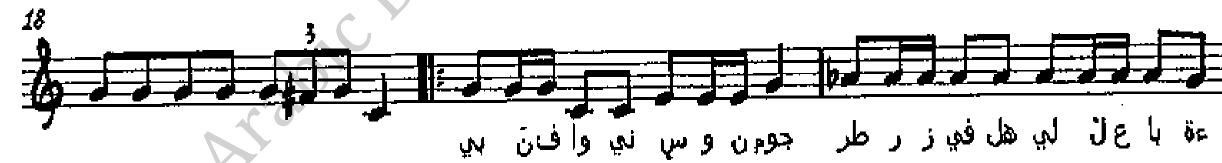


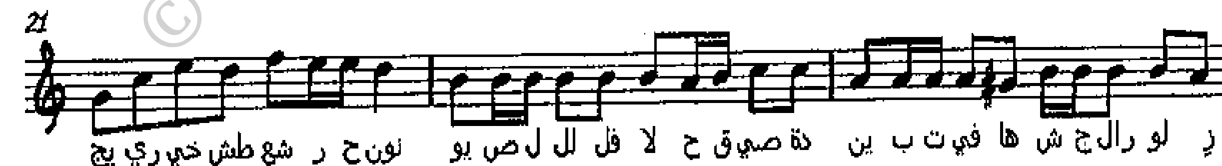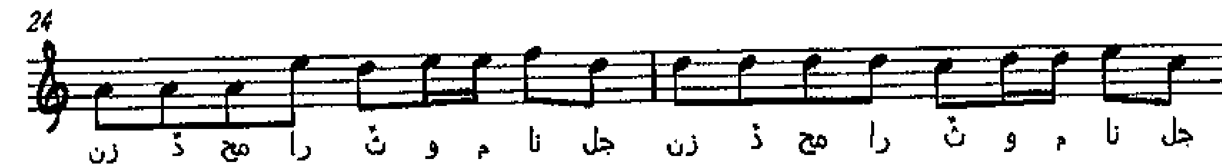














بل نا س ع سب ها من ج ر تخ رِ نو ب ع سب ها في ر ث ين

الفصل الخامس

نتائج الدراسة وتوصياتها

الفصل الخامس

نتائج وتوصيات الدراسة

- النتائج
- الاستنتاجات
- التوصيات

الفصل الخامس

نتائج وتوصيات الدراسة

النتائج :

سعت الدراسة إلى تقديم تحليل تفصيلي لمجموعة من النماذج الموسيقية التي صاغها عامر ماضي في مجال الدراما الإذاعية والتلفزيونية والمسرحية، وتبيّن للباحث بأن عامر ماضي التزم بأصول التأليف الموسيقي للدراما واستخدم المذاهب والتقنيات المختلفة بمؤلفاته وموسيقاه. وأظهر التحليل الوصفي عددا من المميزات الفنية لهذه الموسيقا، وهي:

- تميزت الألحان بالرصانة والتماسك و المصداقية والأصالة.
- تنوع أشكال اللوازم الموسيقية.
- الجمع في الألحان ما بين التعبير والتطريب.
- مطابقة اللحن للكلمات.
- استخدام القوالب الموسيقية الآلية والغنائية العربية في صياغة الالحان.
- استخدام المؤثرات الصوتية من الأجهزة الاليكترونية إضافة إلى الأداء حي.
- الاستفادة من الألحان الشعبية داخل العمل الدرامي.
- استخدام الضروب الإيقاعية العربية والغربية والشعبية إضافة إلى ضروب وتركيبات إيقاعية إبداعية.
- استخدام آلات الموسيقا العربية وآلات الموسيقا الغربية والبيانو المشرّق.
- استخدام المقامات العربية الشائعة وغير الشائعة.

أما التحليل الإشاري فأظهر عددا من الخصائص التي تتمتع بها الموسيقا التصويرية بالنظر إلى العمل الدرامي المصاحبة له، وهي على النحو التالي:

- تجسيد التصور الأساسي للعمل الدرامي وفلسفته.
- تعميق موضوع معين في العمل الدرامي، وذلك بأن يستخدم موتيفاً معيناً للموضوع، ويظهر مع ظهوره.
- تجسيد الفترة الزمنية للقصة، أو مكانها، خاصة إذا كانت تاريخية.
- الإيحاء بشعور الشخصيات وأحاسيسهم.

- الإيحاء بخصائص الشخصيات وطباعهم.
- توكيد التأثير العاطفي للمشهد.

الاستنتاجات:

كان الباحث قد شارك في أعمال عامر ماضي على مدى سنوات طويلة بدأت منذ عام 1982، واستمرت حتى تقديم هذه الأطروحة، وذلك من خلال عمل مشترك لتأليف موسيقا درامية لعرض مسرحي يقدم في حفل اختتام "السلط مدينة الثقافة الأردنية لعام 2008"، ومن خلال هذه المشاركة، بالإضافة إلى دراسة أعماله وتحليلها في هذه الدراسة، توصل الباحث لعدد من الاستنتاجات التي تساعد في تقرير عمق التجربة لدى ماضي، وهي على النحو الآتي:

- يتمتع عامر ماضي بحس درامي مكنه من ترجمة لغة الصورة إلى لغة الصوت والمشهد إلى موسيقا.
- يمتلك عامر ماضي ناصية العلم والثقافة والإبداع.
- استفاد عامر ماضي من موسيقا الإشارة التي كان يضعها للعمل في تكوين فواصل موسيقية وضربات درامية وموسيقات مرافقة للمشاهد.
- استخدام علامات التحويل المعترضة في اللحن ساعده في التنقل بين المقامات بشكل سلس.
- إن استخدام التحويلات المقامية وتغيير الإيقاع يساعد في تغيير الجو الدرامي.
- تتمتع بعض المقامات الموسيقية بقدرة على استثارة الخيال والتعبير عن الصور والمشاهد الدرامية مثل مقام النهاوند، والنكريز، والأثركرد.

التوصيات :

باستعراض نتائج البحث يقترح الباحث التوصيات التالية:

- العناية بالتأليف الموسيقي للدراما في الكليات والمعاهد الموسيقية، وذلك باستحداث تخصص في هذا المجال، وتدريس مساقات خاصة بالتأليف الموسيقي للدراما.
- الاهتمام بنشر الوعي الفني والثقافي للموسيقا الدرامية، وبيان مدى أهميتها وارتباطها بالفن الدرامي، وذلك بعقد ندوات خاصة بالموضوع، وإقامة حفلات موسيقية للأعمال المتميزة، وإجراء دراسات حول الموضوع.
- الاهتمام بمدونات ونصوص وتسجيلات الموسيقا الدرامية بتوثيقها وأرشفتها، وذلك للحفاظ عليها، والإفادة منها عند تأليف الموسيقا الدرامية، وإتاحة الإطلاع عليها من قبل الباحثين والدارسين.

المصادر والمراجع

- الحفني، عبد المنعم:الموسيقا التصويرية في الإخراج للكاميرا دراسة علمية، الفن الإذاعي، عدد 32، سنة 9، يوليو 1965.
- دالي، كين: الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، ترجمة عصام الدين المصري، بيروت: الدار العربية للموسوعات، ط1، 1987.
- رشدي، رشاد: نظرية الدراما من ارسطو إلى الآن، بيروت: دار العودة، ط2، 1975.
- زكي، عبد الحميد توفيق: المسرح الغنائي في 7 آلاف سنة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1988.
- سيد، إيناس جلال الدين: السمات المميزة لموسيقا الفيلم عند فؤاد الظاهري وعلي إسماعيل، دراسة مقارنة. رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للنقد الفني، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2002.
- طلعت، سهير احمد، الموسيقا التصويرية في الفيلم المصري، رسالة ماجستير غير منشورة، معهد النقد الفني، أكاديمية الفنون، القاهرة 1985.
- عبد الله، علي: الموسيقا التعبيرية. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1997.
- فوزي، مروان علي: موسيقا أفلام السيكودراما، دراسة تحليلية. رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة 2002.
- فيلدمان، جوزيف: دينامية الفيلم، ترجمة: محمد عبد الفتاح قناوي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1996.
- كامل، حنان محمد: أثر تطور أساليب التأليف الموسيقي الحديثة في الموسيقا التصويرية للفيلم السينمائي في بعض الدول العربية من 1978-1988، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة 1993.
- محمود، هيثم سيد: دراسة تحليلية للموسيقا التصويرية في المسلسلات التلفزيونية المصرية في الفترة ما بين 1980-1995، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة 1998.

- ميتري، جان: علم نفس وعلم جمال السينما، الأشكال، القسم الأول، ترجمة: عبد الله عويشق، دمشق: منشورات وزارة الثقافة ط1، 2000.
- النادي، عادل: مدخل إلى فن الدراما، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1993.
- هواينتج، فرانك، وآخرون: المدخل إلى الفنون المسرحية. ترجمة: كامل يوسف وآخرون، مجموعة الكتب المدرسية والمراجع الأمريكية المترجمة (د.ت).
- يورجنسون، ألبير: المونتاج السينمائي، ترجمة: مي التلمساني، القاهرة، 1996.

- Phillips, W.H.: Film, An Introduction. New York: Bedford/ St. Martin's. 2nd ed. 2002, p.152-156.
- Sobchack, T.and sobchack, K: An Introduction to Film. Boston: little, Brown and company, 2nd ed. 1987, p.189.
- Boggs, J.M.: The Art of Watching Films. California: Mayfield Publishing Company, 2nd ed. 1985, p. 190-192.

الملاحق

الملاحق

الملحق رقم (1) جدول الأعمال الدرامية لعامر ماضي

الرقم	المسلسلات التلفزيونية	المسلسلات الإذاعية	موسيقا وأغاني الأعمال المسرحية	مسلسلات الكرتون	أخرى
1	فيروز والعقد	أميرة سجل ماسنه	الفرافير	الفارس الشجاع	أرجوحتي/مهرجان أغنية الطفل
2	جبل الصوان	قوت القلوب	علي بابا والأربعين حرامي	ميريانا	غنوا معنا /مهرجان أغنية الطفل
3	المعتمد ابن عباد	سراج الرحمة	تم تم تك	موليير	نشيد الجامعة الأردنية
4	أوراق الدالية	درب الحديد	سنابل حِلمة طوط طاط طيط	الأحباء الثلاثة	نشيد الكلية الجامعية المتوسطة
5	الوعد	"ساساروقة"	فرقه مسرحية وجدت مسرحاً فمسرحت هاملت	زيكو العجيب	دكان الألعاب/ برنامج أطفال
6	بقايا حطام		رحلة حرحش	أمور عائلية	
7	أبناء الضياع		طيبه تصعد إلى السماء	العائلة السعيدة	
8	حكاية أغنية		أبو الفوانيس في قاع السكساك	رحلة الشجعان	

9	خط النهاية		عاش جلجلمش	يا ذات الشعر الأشقر	
10	مشاعل الهداية		عباءة الدنيا	روكي راكات	
11	الخيار الثاني		على جدار القمر	رناد	
12	طيور بلا أجنحة		الروح الحرة	المهرج	
13	الشمس بعد غيوم		ملحمة فرج الله	عودة سنبل	
14	مرت الأيام			القط الكبير	
15	حكاية حارتنا			الديك الفصيح	
16	بيت من ورق			افرح وامرح و تعلم	
17	الرحيل			كاس العالم	
18	قلوب وأبناء			دكان الألعاب	
19	مكارم الأخلاق			مدينة الأطفال	
20	تقادير الزمن			رحلة الشجعان	

21	الوهم والحقيقة			فريق الإطفاء	
22	راعي الخير			التوأمان الصغيران	
23	السيف والوصية			ماروكو	
24	رجل وادي القمر			يوبي	
25	أفراح مؤقتة			فريق العباقرة	
26	خطوات الليل				
27	الأيدي الخفية				
28	صحابة الرسول				

ملحق رقم (2) مؤلفات عامر ماضي الموسيقية الآلية والغنائية

قالب اللونجا	قالب السماعي	قوالب غنائية و أغاني لمطربين
لونجا ح جاز كار	سماعي نهاوند	إسماعيل خضر 2
تكريز	كرد عشيران	فهد نجار 1
راحة الأرواح	زرافات	فؤاد حجازي 1
عبوش	راست	سهام الصفدي مجموعة من 5-6
صبا		صبري محمود مجموعة من 5-6
ماجوري		وليد أبو زياد مجموعة تزيد عن 10
البلبل		**نمنمات عمانية، اسطوانة مدمجة تحتوي على عشرة موشحات /2007**

ملحق رقم (٣) صور توضيحية



صورة (١)

صورة عامر ماضي يعزف العود عام ١٩٧١.



صورة (٢)

صورة التقطت عام ١٩٧٤ يظهر فيها: عامر ماضي (تشيللو) ، الياس فزع (بيانو)، نبيل الدراس (كونترباص)



صورة (٣)

صورة التقطت عام ١٩٧٢ يظهر فيها: أنطون شمعون (كمان)، عامر ماضي (عود)، نبيل الدراس (كونتراباص).



صورة(٤)

فرقة النغم العربي في مهرجان جرش



صورة (٥)

فرقة النغم العربي بقيادة عامر ماضي



صورة (٦)

من تدريبات مسرحية دم دم تك

الوقوف من اليمين مالك ماضي، رأفت فؤاد، عطاالله هنديله

الجلوس من اليمين مصطفى شعشاعة، صبحي الشرقاوي(كمان) علي ابو خضرة(بيانو)، صخر حتر (عود) وعامر ماضي في القيادة



صورة (٧)

فرقة النغم العربي في المسرح الرئيس/ المركز الثقافي الملكي



صورة (٨)

لقطة من إشارة مسلسل أيادي في الظلام



صورة (٩)

لقطة من إشارة مسلسل حكاية أغنية



صورة (١٠)

لقطة من إشارة مسلسل خطوات الليل



صورة (١١)

اللقطة التي حملت الضربات الدرامية في مسلسل خطوات الليل.



صورة (١٢)

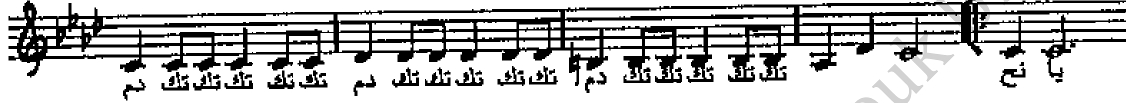
اللقطة التي حملت الضربات الدرامية في مسلسل حكاية أغنية

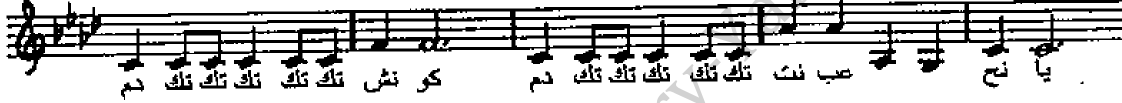
ملحق رقم (4) بعض المدونات لموسيقا عامر ماضي الدرامية

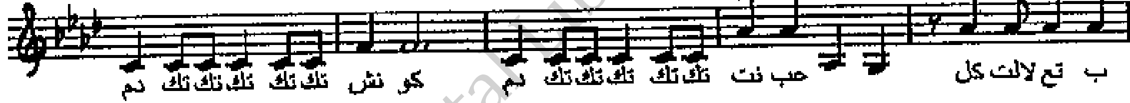
نحيا

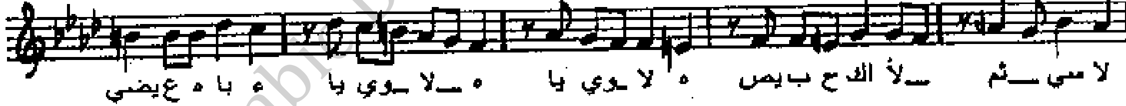
عامر ماضي

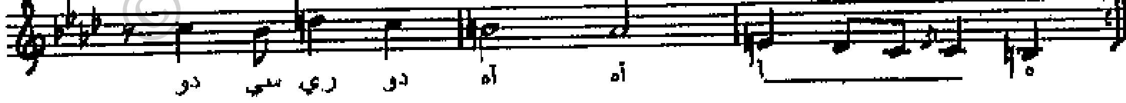


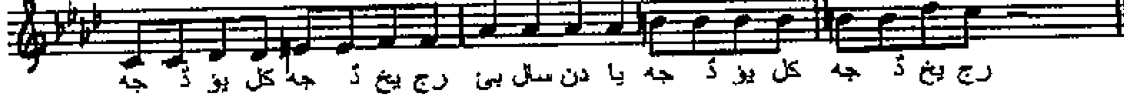












إفتتاحية مسرحية رحلة حرحش

عامر ماضي

ADLIB

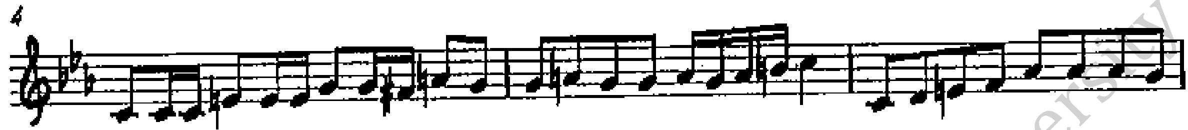
TEMPO

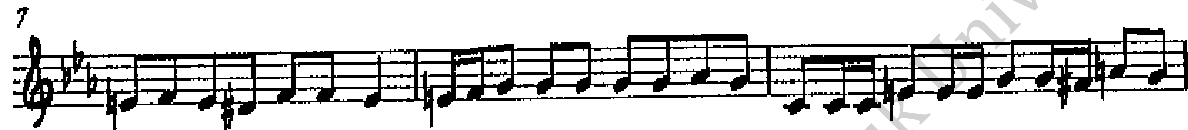
ADLIB

هذا النحل

عامر ماضي



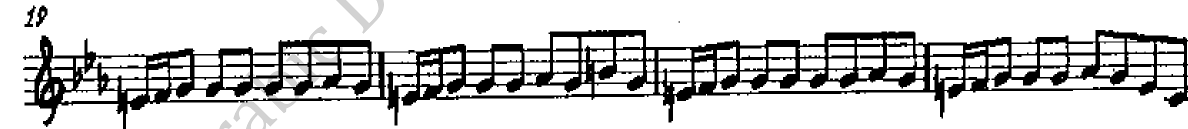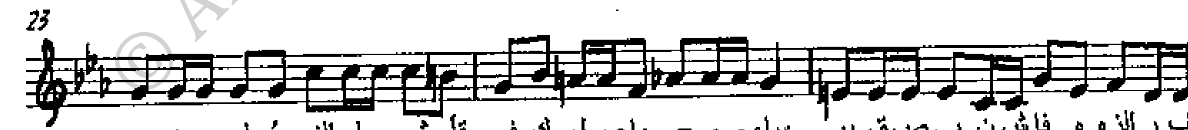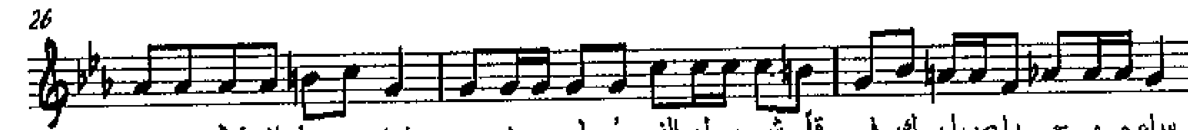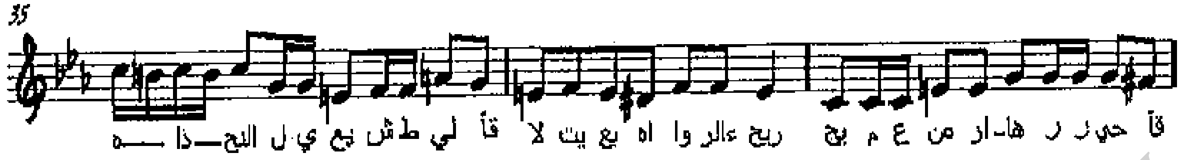
















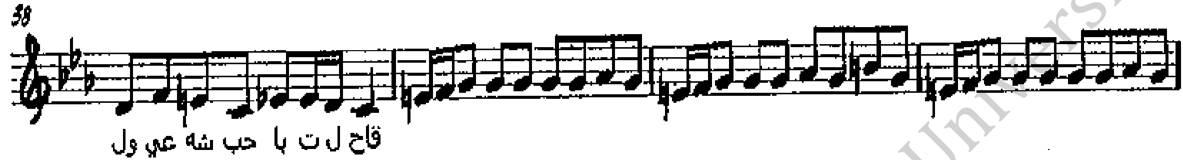


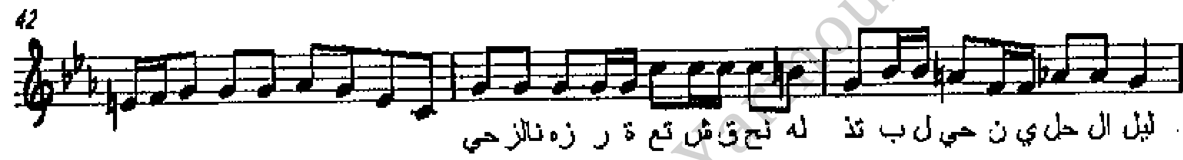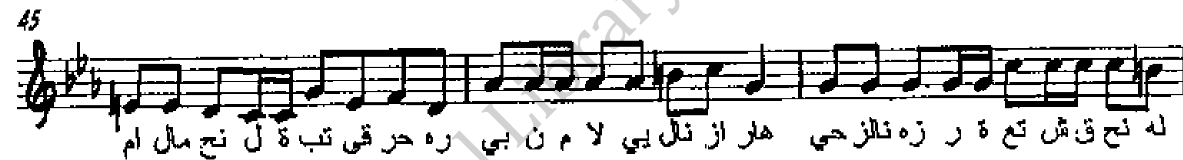


تابع هذا النحل

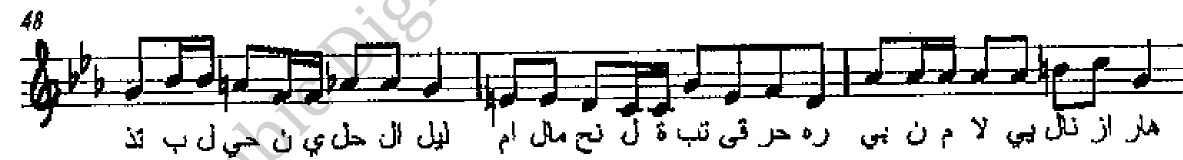
2
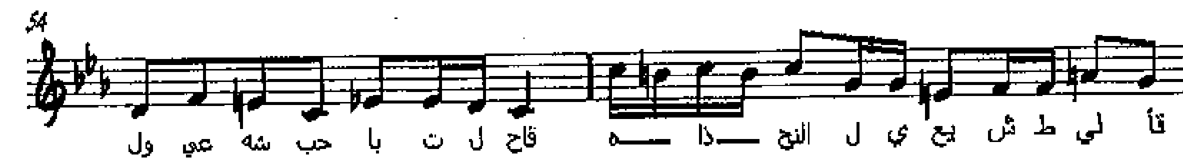




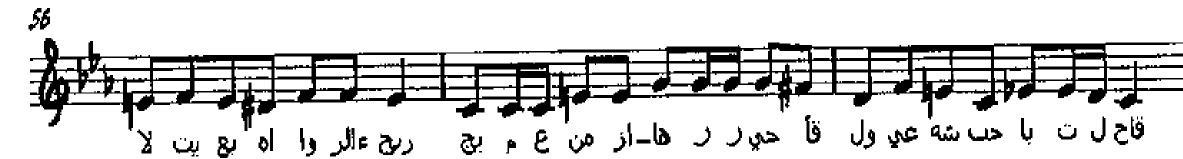












فرج فرج

عامر ماضي

موسيقى

غناء

FA RA JON FA RA JON FR RA JON

FA RA JON FA RA JON FR RA JON

FA RA QON FA RA JON FA RA JON FA RA JON FA RA JON FA RA JON__ ASS__ SAB RO MIF TA__

__ HOL__ FA RAJ LA KIN MA THA TAF3AL BEN TON

TASH KOL WAH DAH LAILA NA HAR MA THA TAF3AL MA THA TAF3AL MA THA TAF3AL FI WAH DATI HA

MA TAT MA TAT MA TAT MAL LAT MA THA TAF3AL MA THA TAF3AL MA THA TAF3AL FA RA JON FA RA JON

موسيقى

OH BEN TAL AS YA__ DEB__ TAHI JI FAL HA M MO YO DAN__ NIL__ A3__ MA R

تابع فرج فرج

2

3EE SHI HOL— MAN— MA3KA ZA NO VA MAN—TOK TA BO FEE— HIL— ASH—3AR

تبطيء

HA TA YA' TI I LAI KI A BO KI FA RA JON FA RA JON FA RA JON FA RA JON DOM TA TAK—TA TAK DOM METAK

DOM TA TAK—TA TAK DOM METAK WA A KHI RAN QAD HA D'A RA A BO—HA DOM TA TAK—TA TAK DOM METAK

MA3 HOS SA IQ RA JO LON MOGH RI MA3—HOS SA IQ RA JO LON MOGH RI LA KI NAL MEH NA TA SAW WAQ

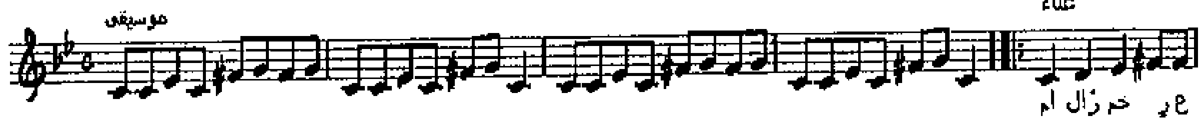
MA THA TA B3AL MA THA TA B3AL MA THA TA B3AL FA RA JON FA RA JON FA RA QON FA RA JON FA RA JON FA RA JON

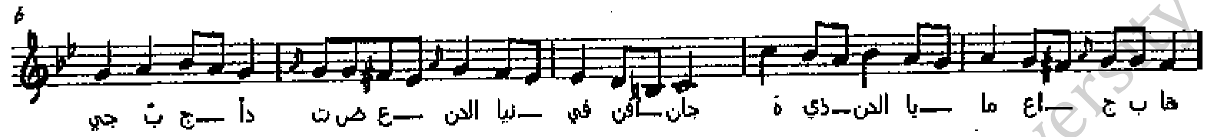
تبطيء
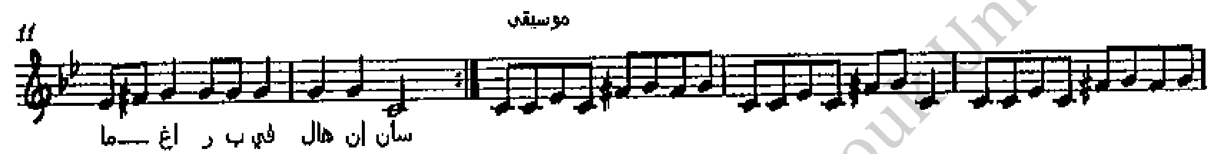
FA RA JON FA RA JON— ASS— SAB RO MIF TA— HOL— FA RAJ

امر الخمر
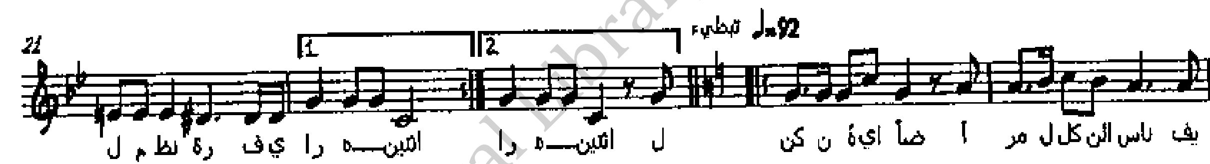
عامر ماضي
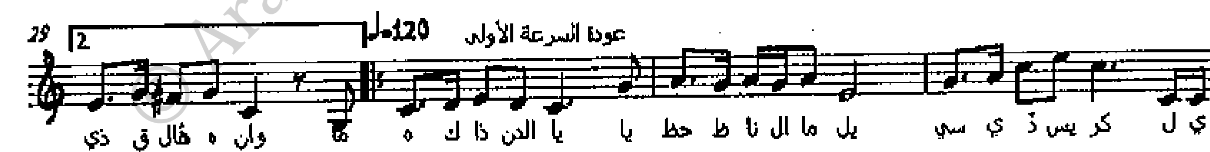




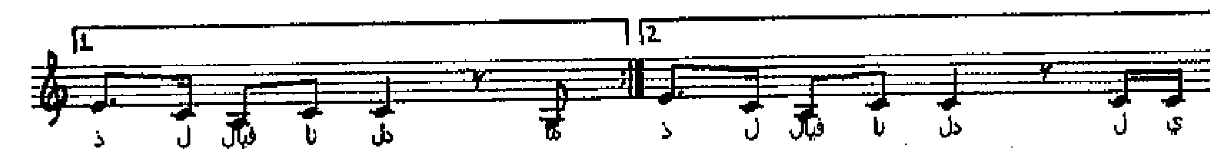


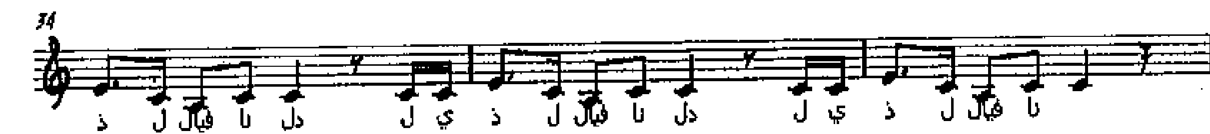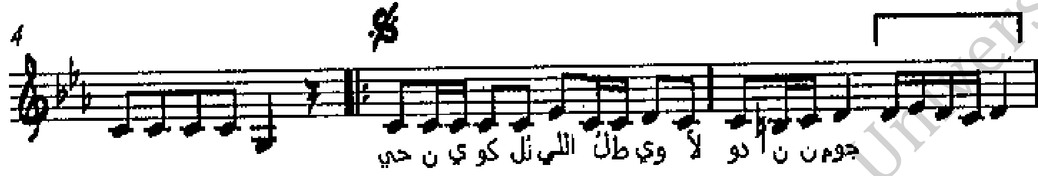












حين يكون الليل
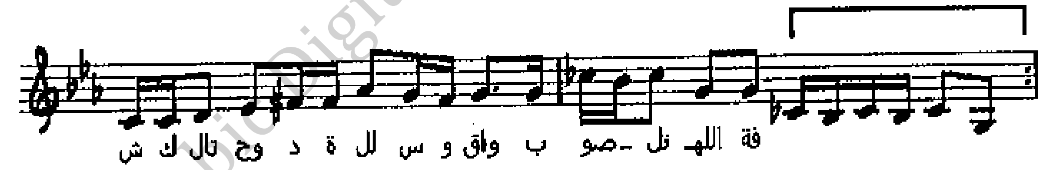
عامر ماضي
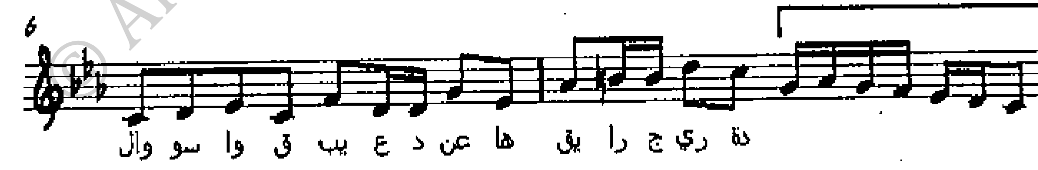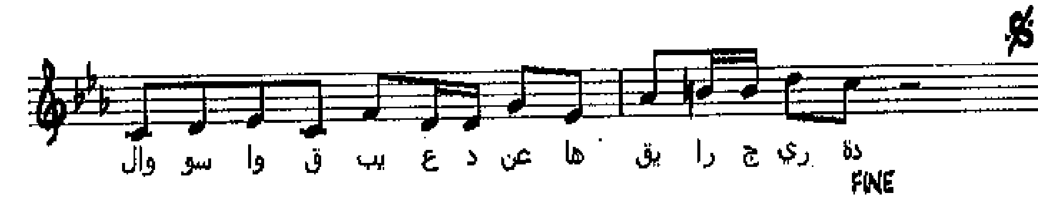














دنيا عجب

عامر ماضي

هاب ج ـاع ـماب ج ع ـيا ـدن وان ال لّ كا اش ها في هاب ج ـاع ـماب ج ع ـيا ـدن

مِن عدة ن حف طي تع ها في نان اط با ذه طي تع او مِن عدة ن حف طي تع ها في وان ال لّ كا اش ها في

هاب ج ـاع ماب عج ـيا ـدن بّ عج نيا دن ها جب اع ما نان اط با ذه طي تع او

م لا اح يال دن با تح قد راء ـث بن ـرج زر ـنت لو

ها ـدم خا مع ها را ت ن حي دلم وم رّ وا زوتّ بي رى اخ ـيا دن ـها مع ـخل تد

بّ ـعج يا دن ها جب اع ما د وردبال ته ما عي ن لّ قر ت مام ـحم ال ب ـبا ـمن ـرج ـتخ

بّ ج ع ـيا ـدن ها جب ـاع ما بّ ج ع ـيا ـدن

بّ ج ع ـيا ـدن بّ ج ع ـيا ـدن بّ ج ع ـبا ـدن

في فجر يوم بارد

عامر ماضي

خلينا نحكي حكاية

عامر ماضي

موسيقى المقدمة

غناء

8

تاح_مر يد سي بة كاكيج نح نا ي_خل

16

ته بن بت حب ليل رال يد زي رس فا مهل د خ من حد وا دام خد دهال عن دهو حي و نهال بن ده عن

23

بير ناب عش لو با باتل راخي رك نت طير ن نا لي خل رس فا ال ته بن لت قا نتام مارت صاتهو_تا_لف

31

يا و محل با رس فا لال قا صير حي را شو ها دم خا بت حب ما لم تاح_مر تل بن ية كاكيج نح نا ي_خل

39

دم قدرا د بق ناس نا ا ال وحب لو لو وال هر جو لال د ب بان تع لك ها تك جي_لو وي سو بت شو ناس تال بن

47

موسيقى

باطرب كيالر تتك تي در كن

غناء

55

عز مه دا خد يد سي فال شا لام اف ال زي مه دا خد ال حب ما لم تاح_مر يد سي بة كاكيج نح نا ي_خل

63

خيش نال صا قم رال ب و_من كه حك سيال وان عيش ن نا لي هل ني بن حب يد سي لال قا ريش تع رئش

70

يعاد اربع مرات

يه كا كح_هي عيش بال حب وب نا نت مو كب في دم نخ ليش_لك قل مان مل نع ني مر لها لت_قا

77

لب بهو حب مهب دا خد دال ع و خيش ها بس لب بهو حب مهب دا خد دال ع و تاح_مر تل بي رف صي بت

84
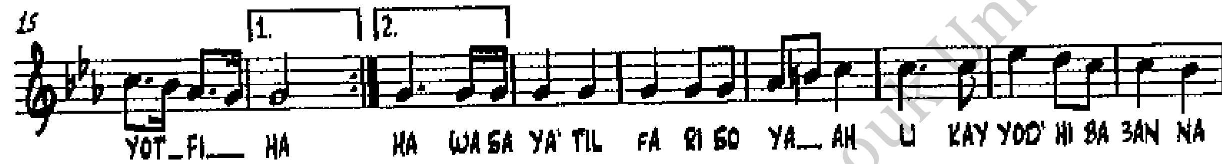
خيش ها بس لب بهو حب مهب دا خد دال ع و خيش ها بس لب بهو حب مهب دا خد دال ع و خيش ها بس

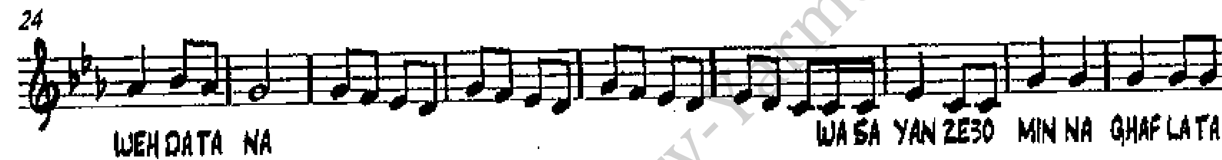
قريتنا

عامر ماضي
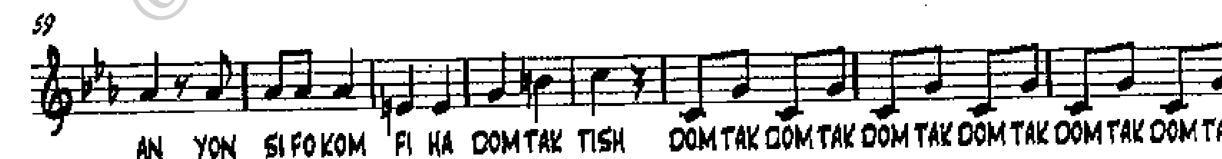






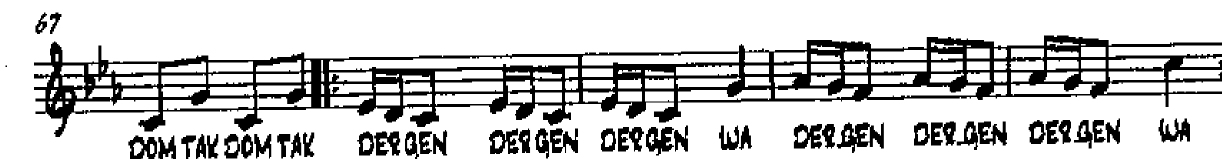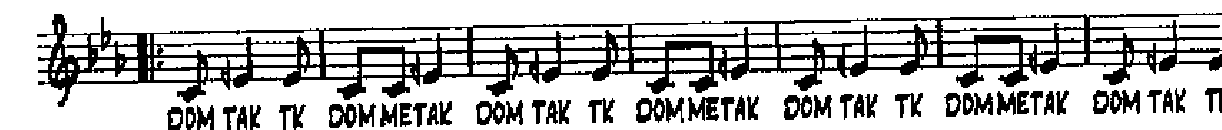














تابع قريتنا

2

DOM ME TK AL FA RI SO A__ TE N BI HI SA__ NEN YA TA SA DOA LEL GHA Y M BI SAO

REH WAL A TI YA' TI BI A WA NEN LA YOU SA DO SA SON FI WA J HEH
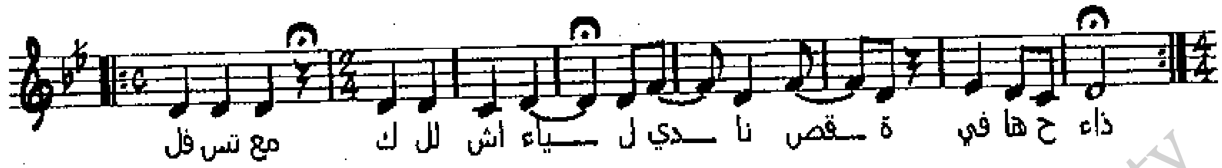
DOM TAK DOM TAK DOM TAK DOM TAK DOM TAK DOM TAK DOM TAK DOM TAK DER GEN DER GEN DER GEN WA

DER GEN DER GEN DER GEN WA DER GEN DER GEN DER GEN WA DER GEN DER GEN DERJEN WA

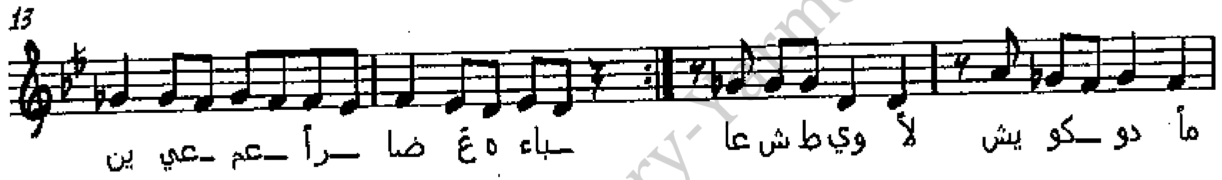
FADE OUT..

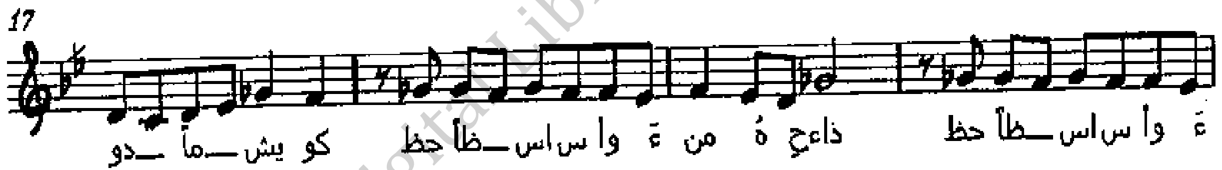
قصة حذاء
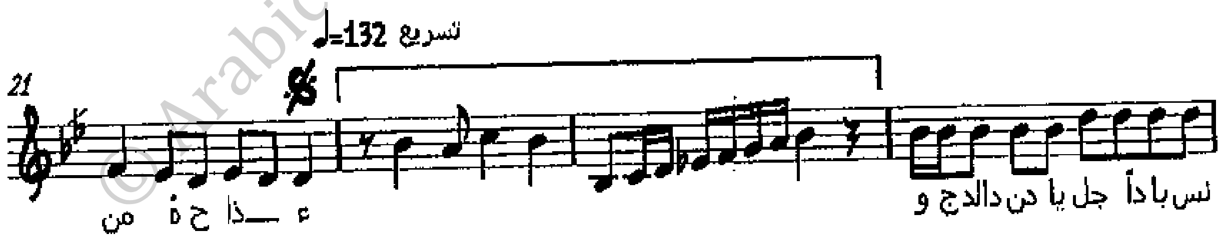
عامر ماضي
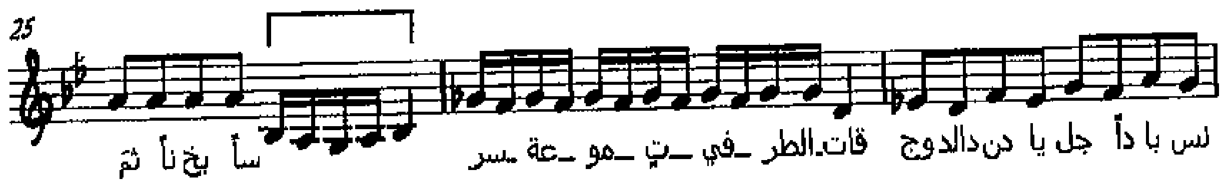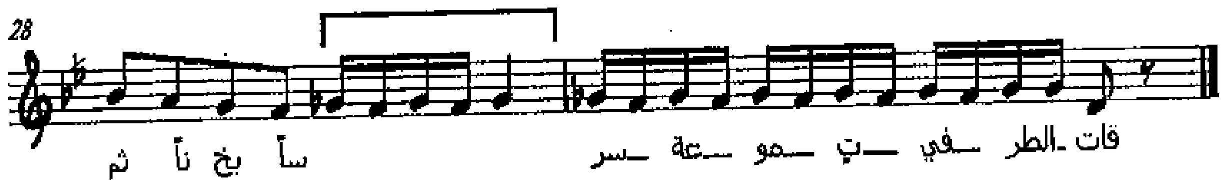








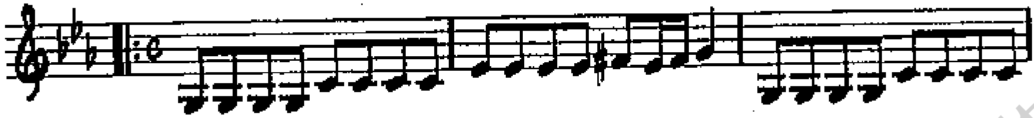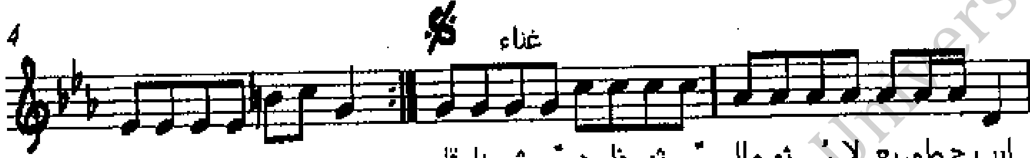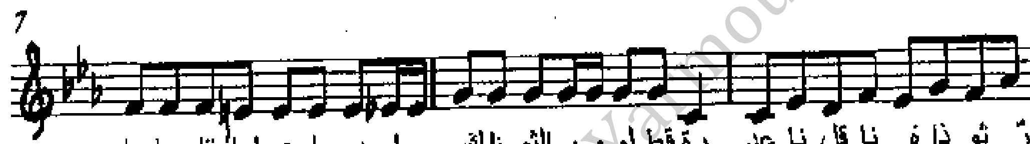






قلنا ثور

عامر ماضي

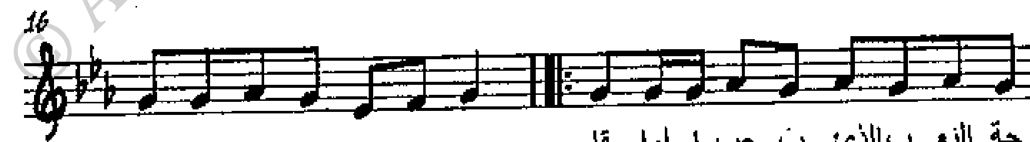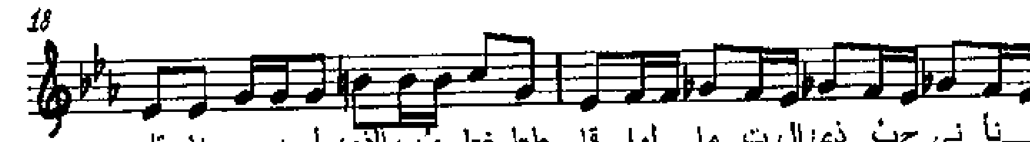














2

تابع قلنا ثور

موسيقى الكوبليه الثاني

20

نع جا بُ ذي ذا ه نا قل

الكوبليه الثاني

23

بأ لي حرُ الثو طي يع ذا ما

26

جة نع ل ب الذ طي يع ذا ما جة نع ل بُ الذ طي يع ذا ما

28

طي يع ذا ما ذا ما ـقولوا ليب ح رُ ـالثو ـطي ـيع ـذا ـما

30

جة نع ل ـالذئب طي يع ذا ما ذا ما ـقولوا طي يع ذا ما

32

ذا ما ـقولوا ذا ما ـقولوا ذا ما ـقولوا طي يع ذا ما

هيلا

عامر ماضي

لا هي

لا هي لا هي لا ـهي لا هي لا هي لا هي

لا هي ـسو نر لا ـهي لا هي لا هي ر ح نب لا ـهي لا هي لا هي لا هي لا هي

لا ـهي لا هي لا هي لا هي لا هي لا هي لا ـهي لا هي

آ في س م يه س الشم ل ــــبا ج ح سف ثم يل در يه ق شو ب ج مو ال ري يج

ج ق فو ــــيا هي ف ر ـــــحا اب رال س ةُ ـــح ن ليم ل م الر ن ذا

ج ق فو ــــيا هي ف مس الش ل با ج ق فو ــــيا هي ف مس الش ل با

ل ار يح نل صو نا رب يط ل مي الش ل با ج ق فو ــــيا هي ف مس الش ل با

غا أ ج مو لل رّي السا ق فو ني غن ي ل ظ ار ـــيح ـــنل صو نا رب يط

لا ـهي لا هي لا هي ـسو نر لا ـهي لا هي لا هي ر ح نب مار السم لي

تابع هيلا

2

ي ل اللي مل نج لا ـــ هي لا هي لا ـــ هي نى غن لا وي ط ل اللي ن يكو ن حي

لا ـــ هي لا هي لا هي لا هي لا هي لا هي لا ـــ لي د ن كو

موسيقى

حني ن كن ل لا بي ـــ تق يا ح ها غرق ن الشطـــل ما ر ل نص ان ما

لا ـــ هي لا هي لا هي ع ج نر لا هي ع ج لر كي نا ذب يج فه ـــ د ـــ لل نا

لا هي لا ـــ هي لا هي لا هي ر ح لب

لا ـــ هي لا هي لا هي لا هي لا هي

مشهد السوق/مسرحية دم دم تك كاملاً

عامر ماضي

تك تك دم تك تك دم تك تك دم تك تك دم تك تك دم تك تك دم تك تك دم تك تك دم تك تك دم

10

اس شف كا يا تك تك دم تك تك دم تك تك دم تك تك دم تك تك دم تك تك دم تك تك دم تك تك دم

18

نأ نو تتح وك ك من ربُ ونه فُ نخا نا ك بة قي ح كَ يد في مل تح س نا الن رار

24

خ ر نص نا ك را غي ص م ل ا ال عل ن كا لا طف كم من حد وا نال كا را بي وخ

30

د ي في مل تح س نا الن رار اس شف كا يا ر طي ي ر فو عص عال د ت ل ك دي ي ن بي

36

به قي ح كَ

هرابس

43

دم تك دم

52

61

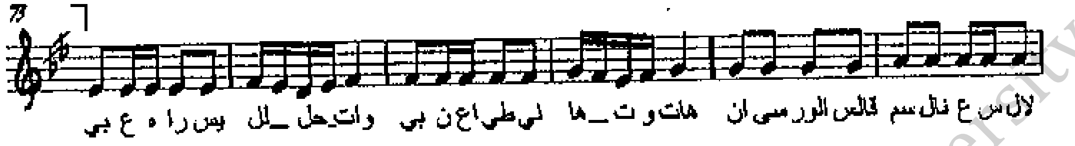
ث ي ـ قر ب ب ـ جو ت راك ن س شم الش ب رو غ ل قب
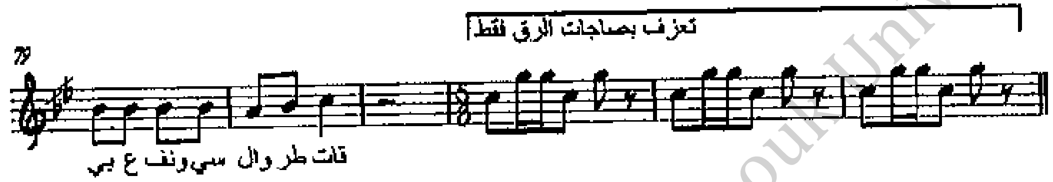
67

1 2

أ اح تف مال اح تف مال طع ـ من لا ح ا يس هرا ق ر و بال ع ز وز ت راح اف ـــ نا

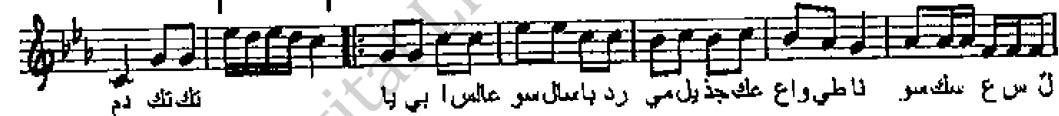
تابع مشهد السوق
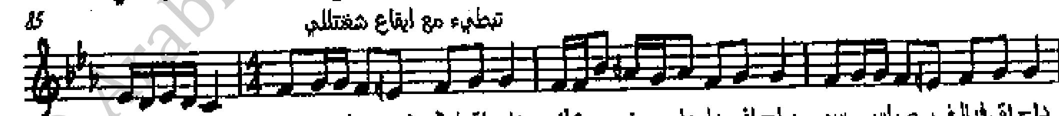






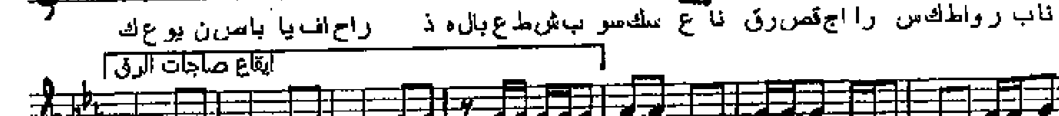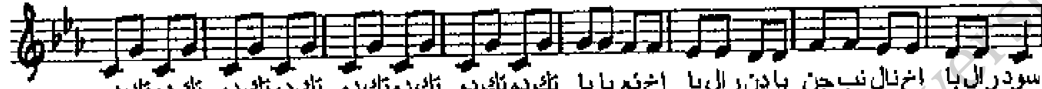












تابع مشهد السوق

3

اخبار العالم يا طارا



ىن ـ را اج تال صوب ذ اع ما ناب طرطي س السو لا اح ما راس اج تل



سود رال با اخ نال نب جن يا دن رال با اخ نع يا يا تك دم تك دم تك دم تك دم تك دم تك دم تك دم تك دم تك دم



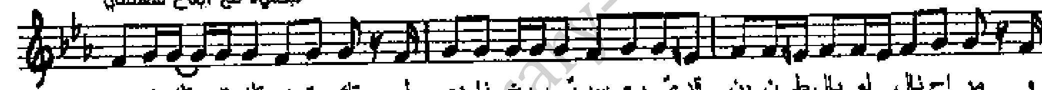
اخ نال نب جن يا دن رال با اخ نع با يا نود ج و دّ دو ح ورّ قص يا هي لك ر با اخ نا بر خب

تبطيء مع ايقاع شفتالي

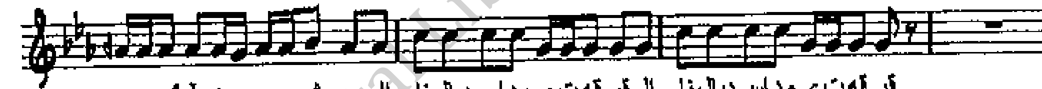


تك مت دم تك ت تك ت دم نود ج و دّ دو ح ورّ قص يا هي لك ر با اخ نا بر خب سود رال با

تبطيء مع ايقاع شفتالي



و مر اح نال ـ لو بال ط ن بن قديّ ري سرّ ب خ نا دي ل تك مت دم تك ت تك ت دم



قر قه ت ي و داس ديال نا ال قر قه ت ي و داس ديال نا ال ري بش و هو رخ آ رّ ب خ

عجب عجيب



مة ـ ما ح يا ـ ري طي ري طي



عم ذُ ءال سا مك ت ءال سا م تك تك دم تك تك دم تك تك دم تك تك دم



ي رخي بنال عق راح اف ءال سام و كم لي عم ذُ ءال سا مك ت ءال سا م راح اف ءال سام و كم لي



ـلي ـسلمتْ تـ ـدم ق عم يا بك حي مر حي مر باح مص وال س ر فا رال ضو ح ب كم طي غط

تابع مشهد السوق

4

يل ناقص رق نات ل لي نا مع هر تس و هم لال زو يل ناقص رق نات ر مه

زي با ا نا إم س زيد بو ا عن كم ثُ د حد أس نا ت ل لي نا مع هر تس و هم لال زو

ضأ اي تر عن و لي لي و س في عن ذا ما خر ا ء شي عن تا دث حد ذا ه دِ

عن ماذا احدثكم

شا را ف ر صي ت واح ار فال كي نا دث حد طر الشا و

ت واح ار فال كي نا دث حد تاح مف بال ثق من ل خ يد جان فال كي نا دث حد او باح اش او

عن ماذا احدثكم اعن الارواح

تاح مف بال ثق من ل خ يد جان فال كي نا دث حد او باح اش او شأ را ف ر صي

تقاسيم عود من مقام شت عربان حتى قصة افراح من البداية الى النهاية

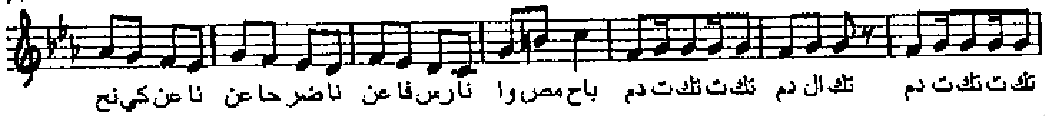
تك دم تك دم تك دم تك دم تك دم تك دم

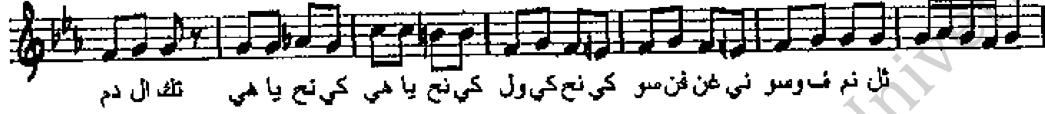
له اللي دي وح ث حدت ا لن ذا ه ولك ذا ولك عن وني عن ذا ما كي نح كي نح س ن نح

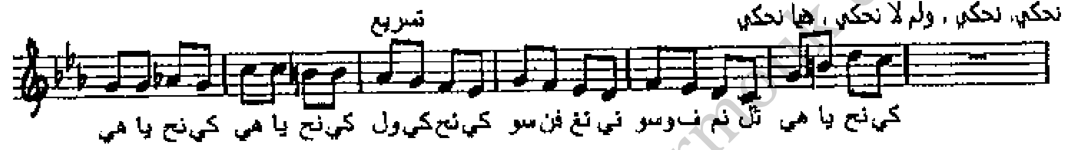
عب نل يا هي راح اف عن نا يت قر عن ة شي كي نح عب نل يا هي ناس لال كل دث حدت ي فل

باح مص وا نا رس فا عن ناضر حا عن نا من كي نح راح اف عن نا يت قر عن ة شي كي نح

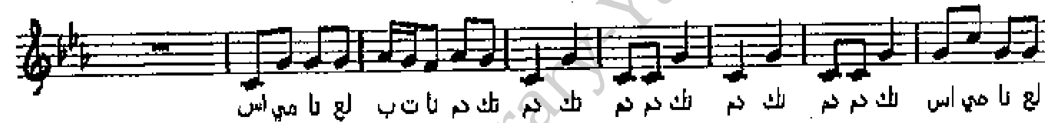
تابع مشهد السوق

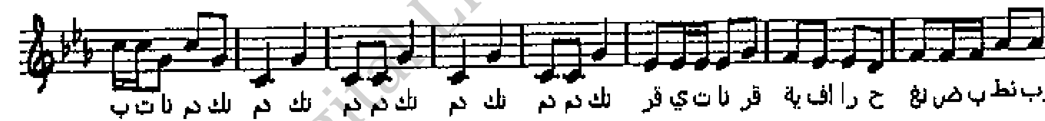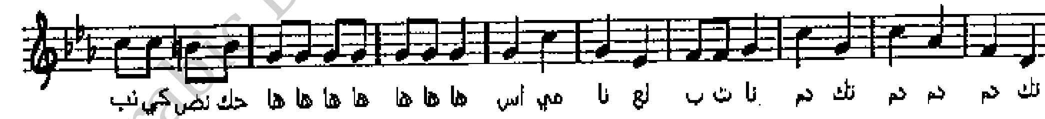




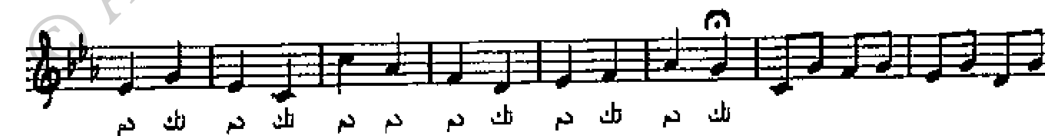


نادر عمران











ملحق رقم (5) كلمات الأغاني

أغنية نحيا

نحيا ... نشكو... نتعب ... كل التعب يضيع هباء

يا ويلاه يا ويلاه

يصبح أكلاً ثم سي لا

دو سي ري دو

آه آه آه

جهد يؤكل جهد يخرج

بئس الدنيا

جهد يؤكل جهد يخرج

أغنية النحل

هذا النحل يعيش طليقاً
لا يتبع اهواء الريح
يجمع من أزهار رحيقاً
ولعيشه حبات لقاح
حين يطير النحل رشيقاً
في كل صباح ومساء
يرقص بين الزهر
فيسري في الأزهار حنين
حين الزهر ة تعشق نحلة
تذبل حين يحل الليل
اما النحلة تبقى حرة
بين ملايين الازهار

أغنية فرجٌ فرجٌ

فرجٌ فرجٌ، فرجٌ فرجٌ، فرجٌ فرجٌ

الصبر مفتاح الفرج

لكن ماذا تفعل بنت تشكو الوحدة ليل نهار

ماذا تفعل في وحدتها

يا بنت الأسياد ابتهجي فالهم يدني الأعمار

عيشي حلماً مع كازانوفا من تكتب فيه الأشعار

حتى يأتي إليك أبوكِ فرجٌ فرجٌ

دم تك تك دم التك دم تك تك دم التك

وأخيراً قد حضر أبوها

دم تك تك دم التك دم تك تك دم التك

معه السائق رجل مغري لكن المهنة سوّاق

ماذا تفعل

فرجٌ فرجٌ

أغنية أمر الخمر

أمر الخمر عجيب جداً   تضع الدنيا في فنجان

هذي الدنيا ما أعجبها   ما اغرب فيها الإنسان

فيها قد يسكر أعمى

لتعد عيناه تنظر للعالم نظرة

فيراه اثنين

لكنه أيضا آمر لكل الناس

يفعل ولا يخشى ما شاء مهما كان

ويذل في النادل ليذيقه الهوان

ما هكذا الدنيا يا حظنا المايل

سيد يسكر ليذل في النادل

أغنية حين يكون الليل

حين يكون الليل طويلاً دون نجوم

يصبح جفن البنت ثقيلاً دون نعاس

وكل وسادة تسمع قصة

أما قصة تلك البنت فقصة غريبة

شكت الوحدة للسواق بصوت اللهفة

والسواق يبعد عنها يقرا جريدة

أغنية دنيا عجبٌ

دنيا عجبٌ ما أعجبها فيها أشكال ألوان

فيها تعطى حفنة عدس أو تعطى ذهباً أطنان

ما أعجبها دنيا عجبٌ

لو تتزوج بنت ثراء قد تحيا دنيا الأحلام

تدخل معها دنيا أخرى بيت زوارٌ ومدام

حين تراها مع خادمها تخرج من باب الحمام

تقول نعيماً تهدي الورد

ما أعجبها دنيا عجبٌ

أغنية في فجرِ يوم بارد

في فجرِ يوم بارد والليل لم يكن اختفى

طاف الشوارع سيد كي يشتري بعض الدفا

حضرت إليه بصدرها المتمرد   بنت تثنى قدها مثل الحليب صفاؤها

والدم في السيد غلا يسري كنار في البدن

فقال هذا السيد يا حلوة يا حلوة

لا يكفي عملك في حقلي، من أجلي تصيحن صباحاً من أجلي نامي

دم تك دم ....

أغنية خلينا نحكي حكاية

خلينا نحكي حكاية سيد مرتاح   عنده بنته الوحيده وعنده الخُدّام

واحد من خدمه الفارس زي بدر الليل   حبت بنته لفتاته وصارت ما تنام

قالت بنته للفارس خلينا نطير   نترك خيرات البابا لو عشنا ببير

خلينا نحكي حكاية بنت المرتاح لما حبت خادمها شو راح يصير

قال الفارس يا حلوة يا بنت الناس شو بتسوي لو جيتك هالك تعبان

بدل الجوهر واللولو وحب الأناناس بقدر اقدم كندرتي تفكي الرباط

خلينا نحكي حكاية سيد مرتاح لما حب الخدامه زي الأفلام

شاف السيد خدامه عرش تعريش قال السيد حبيني خلينا نعيش

وانسي الحكه من وبر القمصان الخيش

قالت له أمرني نعمل ما نقلك ليش نخدم فيك بموننتنا وبحب العيش

هيك حكايه بتصير في بيت المرتاح وعد الخدامه بحبه ولبسها خيش

أغنية قريتنا

قريتنا قرية أفراح تنتظر الآتي يأتيها

كي يجلب زيتاً مع مصباح ويشج العتمة يطفيها

وسيأتي الفارس يا أهلي كي يذهب عنا وحدتنا

وسينزع منا غفلتنا.... دم تك دم تك دم تك دم

وسيأتي الفارس بركاناً منتفضاً حمماً

في المشمش

وسيأتي حتما سيأتي حتما في فجر، وبرغم الظلمة

ما بهمش

وسيفعل فيكم أشياءً ينصفكم فيها دم تك تش

درجن درجن درجن وا

دم تك تك دم التك

الفارس آتٍ بحصانٍ يتصدى للغيم بصدره

والآتي يأتي بأوانٍ لا يوصد بابٌ في وجهه

دم تك دم تك دم تك

درجن درجن درجن وا درجن درجن درجن وا

أغنية قصة حذاء

فلتسمع كل الأشياء   لدينا قصة فيها حذاء

كان هناك حذاء يبكي   ينعي عمراً ضاع هباء

عاش طويلاً يشكو دوماً دوماً يشكو

حظاً أسوأ منه حذاء

وجد الدنيا جلداً بائس ثمناً بخساً

سرعة موت في الطرقات

نشيد وطني فاق السحر جمالاً

أغنية قلنا ثور

قلنا ثور هذا ثور والثور لا يعطي حليب

عادوا قالوا حيا نحلب ذاك الثور ولو قطرة

عدنا قلنا هذا ثور

عادوا قالوا حيا نحلب ذاك الثور ولو قطرة

قالوا أحب الذئب النعجة

قلنا بدأ الذئب يخطط

قالوا مات الذئب حنينا

قلنا هذا ذئب جائع

ماذا يعطي الثور حليباً ماذا يعطي الذئب لنعجة

قولوا ماذاء ماذا يعطي الذئب لنعجة

ماذا يعطي ماذا يعطي

أغنية هيلا

هيلا هيلا هيلا هيلا

نبحر هيلا ... نرسو هيلا

هيلا هيلا هيلا هيلا

يجري الموج بشوق يهدر يلثم سفح جبال الشمس

يهمس في أذان الرمل ليمنحه سر الإبحار

فهيا فوق جبال الشمس ليطربنا صوت البحار

ظل يغني فوق الساري للموج أغاني السمّار

نبحر هيلا ... نرسو هيلا

حين يكون الليل طويلاً غنى هيلا هيلا هيلا

نجم الليل يكون دليلا

ما أن نصل رمال الشط نغرقها حباً تقبيلا

لكن حنيناً للدفة يجذبنا كي نرجع هيلا

نرجع هيلا .. نبحر هيلا

هيلا هيلا

Abstract

Hattar, Sakher Mousa Saliba. The music of Amer Madi in the Jordanian Drama "A documentary analytic study". Masters Thesis in Music spectrum, Yarmouk University, 2008. Supervised by Dr. Nabil Darras.

The focus of this study is to research the Jordanian drama, where the experience of the Jordanian musician Amer Madi is chosen as a model. This selection is due to two main reasons: First: Madi has a wide variety of background music in most Jordanian drama works, and the second is his ability to present a valuable musical model worth analysis and study.

This study consists of five chapters, organized by the researcher as follows:

Chapter One: Presents the background and importance of the study and goals that guide research and analysis, methodology adopted in the study and identify of sample and community-appointed.

Chapter two: deals with the theoretical framework of background music, using the following terms:

- Drama and music: in dealing with the relationship between drama and music and the importance of background music associated with the work of drama.
- The nature of background music associated with the work drama, and the importance lies in how to enrich and deepen connotations of direct and autosuggestibility.
- The main objectives of background music and methods of use.

Chapter three: About Amer Madi and present biography of his life and art and through three stages, namely: childhood, education, and the stage of artistic production and employment, with the most important factors in the refinement of musical talent.

Chapter four: devoted to the analysis of some of his musical works, in the area of radio drama, television and theater. In accordance with the methodology adopted, this group was analyzed according to of selected descriptively and indicatively. The descriptive analysis examines featured music and artistic value, and the indicative analysis aims to track the success of the music to a format with drama, including deepening their integration into the moral and emotional impact.

Chapter Five: The study concluded that Amer Madi owns a distinguished method of music composition in terms of combining expression and Tarab, and diversify the kinds of useful rhythmic music roots and work to develop innovative structures of its own.

He also used music to hold a coalition with the work of drama while accompanying drama underlying concept, as well as to deepen the philosophy of work and suggest a sense of personalities and characteristics and to affirm and deepen the emotional impact of the scene.

In the light of the results of the study, the researcher presents some of recommendations in the direction of interest in music drama, and rehabilitation of a new generation of musicians who are able to develop a standard music drama, reflecting the musical identity of Jordan.